

2 Reynaldo González y una notable edición de Cecilia Valdés o La Loma del Ángel

Margarita Mateo Palmer / En el cumpleaños ochenta del gran escritor, editor, amigo, fundador de una de las épocas de *Revolución y Cultura*, nuestro homenaje a una de sus más recientes proezas.

8 Moralidad vs. Relajo: Algunos aspectos de la construcción de la identidad en el texto dramático durante la primera ocupación (1898-1902)

Beatriz Combarro / Entre las medidas que incluía la “campana de higienización moral” aplicada por los ocupantes están las que restablecían la censura sobre el periodismo y los espectáculos. La autora muestra cómo el teatro reflejó el debate entre quienes las apoyaban o repudiaban.

En febrero de este año se desarrolló en la Casa de las Américas un coloquio sobre humor, ironía, parodia y otras tretas de las mujeres en la cultura latinoamericana. A continuación, cuatro acercamientos al tema en narradoras de la región.

16 Las aventuras de la China Iron versus El gaucho Martín Fierro

María José Giménez Micó

22 Los entrañables adefesios de Ena Lucía Portela

Mayerín Bello

27 Viejos pánicos: la vejez en relatos de Rosa Beltrán y Ana García Bergua

Ana Rosa Domenella

32 Voces puertorriqueñas: el disfraz del cuerpo y de la palabra como práctica subversiva y disidente

Francesca Valentini

37 Lesbia, entre ángeles y demonios

Israel Castellanos León / Abarcadora entrevista a la última ganadora del Premio Nacional de Artes Plásticas.

46 Carmelo González, una visión integral

Concepción Otero Naranjo / El centenario de este artista motiva no solo reconocer su valiosa obra plástica, sino también rescatar su quehacer como promotor, docente y crítico.

En el aniversario cuarenta de la muerte de Haydee Santamaría.

54 Haydee Santamaría Cuban Revolutionary: She led by Transgression, de Margaret Randall

Barbara D. Riess / Reseña sobre un libro biográfico escrito desde la poesía y una cercana amistad.

A una heroína de la patria

Fina García-Marruz

56 Un libro con textos de Haydee

Ana Niria Albo / Sobre la próxima aparición por la Casa de las Américas con textos y documentos poco o nada conocidos de su fundadora.

58 Cámaras, mujeres, ciudades. Audiovisuales realizados en la filial camagüeyana del Instituto Superior de Arte

María Antonia Borroto / La autora recorre la creación audiovisual realizada por mujeres en esta institución docente, para concluir con que ya es hora de catalogar y evaluar su producción.

62 DESPEDIDAS, ANIVERSARIOS, PREMIOS



PORTADA:
Lesbia Vent Dumois. Boulevard, xilografía.

REVERSO DE PORTADA:
Lesbia Vent Dumois. Arriba, ¡Mira la novia!, 1968, óleo sobre tela, 100 x 150 cm. Col. Museo de la Resistencia Salvador Allende, Chile; debajo, Tú, como una mariposa llena de lágrimas, 2007, acrílico sobre tela, 100,5 x 70, 5 cm.

CONTRAPORTADA:
Arriba, María orando, pintura; debajo, versión homónima en grabado.

REVERSO DE CONTRAPORTADA:
Imágenes del homenaje a Haydee Santamaría en la Casa de las Américas.

Directora

Luisa Campuzano

Subdirector editorial

José León Díaz

Consejo asesor

Graziella Pogolotti,

Ambrosio Fomet

y Antón Arrufat

Redacción

Israel Castellanos,

y Alain Serrano

Diseño

H. G. Ch.

Redacción

Calle 4 # 205,

e/ Línea y 11,

Vedado,

Plaza de la Revolución

Tel: 7830-3665

E-mail:

ryc@cubarte.cult.cu

Web site:

www.ryc.cult.cu

Precio del ejemplar:

\$ 5.00 (atrasado: 5.50)

Permiso

81279/143.

**Publicación financiada
por el FONCE**

**No. 2 mayo-agosto | 2020 |
Época V | Año 62 de la Revolución |
La Habana, Cuba.**

Cada trabajo expresa la opinión de su autor.
No se devuelven originales no solicitados.

Reynaldo González y una notable edición de *Cecilia Valdés* o *La Loma del Ángel*

Margarita Mateo Palmer
Profesora y escritora de amplia
obra ensayística y narrativa,
Premio Nacional de Literatura
de 2016.

Considerado como una de las especies literarias más difíciles, pero al mismo tiempo subestimado frente a expresiones como la poesía o la narrativa, más cercanas a la impronta puramente creativa de la literatura, el ensayo —con su consabida definición de centauro de los géneros— ha sido el tipo de escritura más transitado por Reynaldo González. Me detendré en uno de sus primeros libros de este corte y en sus acercamientos a la obra de José Lezama Lima, para ocuparme posteriormente de la más reciente de sus obras: la edición crítica de *Cecilia Valdés*, realizada con la colaboración de Cira Romero, y publicada en 2018 por Ediciones Boloña.

Pródiga en grandes ensayistas cuyo quehacer culmina el siglo XIX con la prosa martiana, y muestra de notables ejemplos en el XX a través de la escritura de Fernando Ortiz, Alejo Carpentier o José Lezama Lima, la cultura cubana puede presumir de haber participado ampliamente en este devenir tan libre del diálogo de las ideas y del pensamiento. Sin embargo, en algún momento pareció que ese caudal podía comenzar a agotarse. Al leer *Contradanzas y latigazos*, que mereciera el Premio de la Crítica en 1983, escribió Carlos Rafael Rodríguez en carta a su autor:

Para quienes hemos seguido desde hace largos años la tradición crítica en nuestra cultura y temimos en un momento inicial de la Revolución que se interrumpiera su línea de excelencia de más de un siglo, es satisfactorio comprobar, en libros como el tuyo, que la hemos recuperado.¹

Este hermosísimo texto de Reynaldo González, que lleva a cabo una incisiva revisión del siglo XIX cubano, y devela, entre otros temas, la complejidad desde el punto de vista racial de obras tan mitificadas de la cultura insular como la novela de Cirilo Villaverde, requirió no solo una ardua labor de investigación histórica y de profunda meditación, sino, sobre todo, un pensamiento audaz, irreverente ante supuestas verdades, una mirada crítica muy personal: lectura apasionada pero también severamente cuestionadora de lugares comunes convertidos en paradigmas. En sus palabras de presentación a la primera edición de *Contradanzas y latigazos*, Manuel Moreno Fragnals consideró como uno de sus principales valores la perspectiva crítica y enérgica para comenzar a decir verdades que nadie había sustentado hasta entonces: afirmaciones con las

que se puede estar o no de acuerdo, pero que “siempre responden a la necesidad de decir, de comenzar a decir, de expresar criterios soslayados, manipulados en la historiografía tradicional”.²





Esa mirada de amplio calado humanista, que no separa al hombre de su obra, sino que busca en la fluencia misma de la vida y de los eventos cotidianos las claves para acceder a la obra literaria es otro de los rasgos característicos de la ensayística de Reynaldo González.

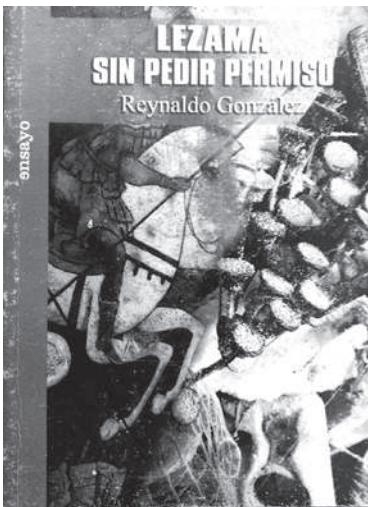
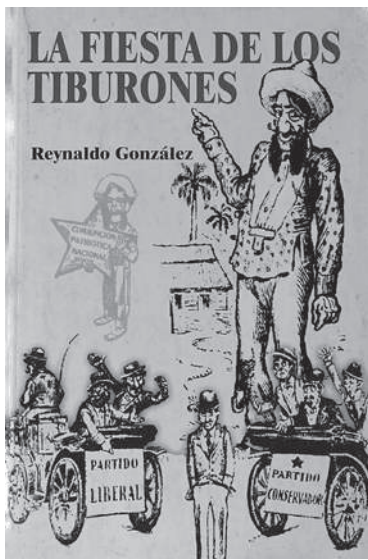
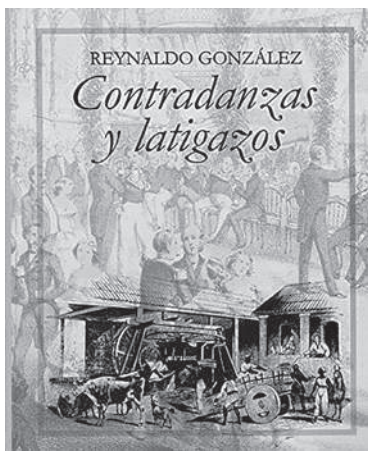
En *Contradanzas y latigazos* ya se anuncian algunos caminos transitados luego con particular tino y pasión. Secciones como “Lo folletinesco en *Cecilia Valdés*”, “La mulata ¿nació para querida?”, “Hija de gata, ratones mata” o “Las mulatas van al baile”, aparte del encanto especial de sus títulos —práctica en la que es particularmente ingenioso y creativo—, están anticipando una zona memorable de su ensayística, la vinculada a la cultura popular y los medios masivos, cuyo análisis dejo para otra ocasión.

En una carta fechada en abril de 1970, escribe José Lezama Lima a Reynaldo González:

Mi buen amigo: Lo veo acercarse con una canastita de papeles y lápiz en punta, queriendo conversar con los árboles [...]. La gran cabalgata, la de los comienzos, de la novela, puede comenzar en Ud. también aspirando con lentitud, llevando la caballería al río y después retrocediendo, que es una forma de avanzar en otra dimensión, para sorprender conversaciones, situaciones, amonestaciones y carcajadas.³

El Guajiro Lépero, como cariñosamente le llamaba el poeta jugando con su origen provinciano y su habilidad para sortear escollos, se encontraba entonces en el campo, recopilando testimonios para lo que luego sería *La fiesta de los tiburones*. Lezama no sabía aún si el libro en ciernes sería una novela: de ahí sus consejos y estímulos al joven amigo para emprender su escritura. La amistad entre los dos intelectuales fue intensa, sostenida y abarcó una amplia gama de intereses literarios y culturales. Editor de *La cantidad hechizada*, el último libro de ensayos de Lezama, y participe de la búsqueda, selección y ordenamiento de los textos que lo integraron, el autor de *Siempre la muerte, su paso breve*, compartió muy de cerca con él su labor editorial y otros quehaceres del oficio literario.

Fue Reynaldo González uno de los primeros jóvenes en acercarse críticamente a la monumental obra lezamiana en textos que publicó antes de cumplir los treinta años, donde esclarece rasgos principales de la poética de *Paradiso* y analiza importantes pasajes de la novela, así como la función de algunos personajes, entre los que sobresale Oppiano Licario. La misteriosa e invisible configuración de la cubanía en Lezama, su gozoso y cotidiano disfrute de lo popular, la importancia de lo lúdico en su obra, algunas aristas de su humor —el eco tintineante de su risa, la mítica carcajada que brotaba intempestivamente poniendo en solfa sus propias palabras—, e incluso algunas anécdotas devenidas legendarias, como la de la asociación de *Paradiso* con un zeppe-lín al que hay que mirar y dejar pasar, o la remisión a Silvestre de Balboa y Troya



de Quesada ante una invitación a cenar con escritores de otra época, son fijadas en *Lezama Lima: el ingenuo culpable*, el primer libro que dedicara al autor de *Fragmentos a su imán*, y en el que se propuso, ante todo, un profundo acercamiento humano a su vida y a su obra, ajeno a todo tipo de perspectiva teórica o académica. Esa mirada de amplio calado humanista, que no separa al hombre de su obra, sino que busca en la fluencia misma de la vida y de los eventos cotidianos las claves para acceder a la obra literaria es otro de los rasgos característicos de la ensayística de Reynaldo González. En *Lezama sin pedir permiso*, publicado casi veinte años después, se aventurará en el análisis de la poesía a través de un detenido estudio de “El pabellón del vacío”, al cual se acerca buscando nuevamente el costado más humano de la escritura, prescindiendo de la terminología de la retórica y la tropología, de las cesuras y el ritmo de los versos, para concentrarse en el sentido

estremecedor de un poema que a partir de sus comentarios —libres, personales, testimoniales, subjetivos, como recomendara Montaigne— se ilumina en un haz de significaciones que dan vida al texto. A partir del *introito* de la glosa poética, se inicia un acercamiento al epistolario lezamiano que abarca tanto el incluido en el libro de Pepe Rodríguez Feo, *Mi correspondencia con Lezama Lima*, del cual también fue editor, así como algunas cartas a su hermana Eloísa y epístolas diversas. Contrapunteando las palabras de Lezama con sus propios recuerdos, estableciendo un diálogo entre pasajes de *Paradiso* y la biografía del

autor, entrecruzando fragmentos de las cartas con los acontecimientos culturales y políticos que afectaban directamente su labor intelectual, ofrece Reynaldo González una imagen intensa y abarcadora de la vida de Lezama a partir de la ruptura de la unidad familiar debida a la emigración, y aborda críticamente, con la transparencia que lo caracteriza, la etapa de ostracismo sufrida por el poeta, la desgarradora soledad de sus últimos años.

No es posible comentar todos los aportes de Reynaldo González al conocimiento y la divulgación de la obra lezamiana, ni referirme a las bondades de *El bello Habano*, libro que devoré con intenso placer, ni comentar *Espiral de interrogantes*, o detenerme, como suelo hacer, en el análisis minucioso de los valores formales y más estrictamente literarios de una amplia y variadísima obra ensayística, donde sobresalen ingenio, humor criollo y gracia popular.

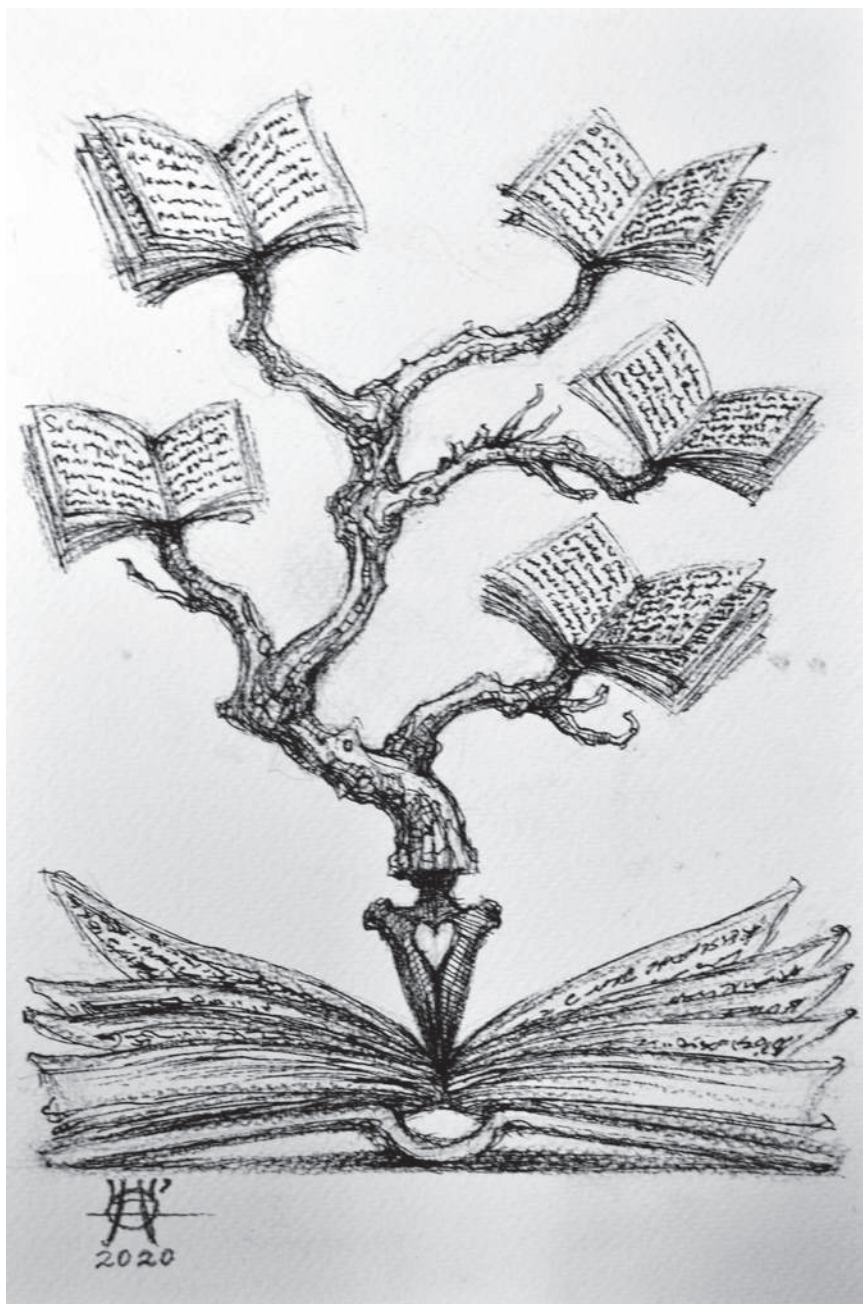
A lo largo de sus muchos años dedicados a la literatura Reynaldo González ha mantenido su apego a las que considera virtudes esenciales de un escritor: laboriosidad, constancia y exigencia de que cada obra sea diferente. Sus fobias, comentadas en una entrevista —hacia el rebuscamiento retórico, los lugares comunes, la solemnidad impostada y el aburrimiento— aparecerán en sus pesadillas, quizás murmuradas por un güije que le hará sonreír y al que dará un rotundo manotazo, mas están ausentes de su escritura.

Cecilia Valdés, lectura de esta época

Fiel a una vocación intelectual caracterizada por el intenso contrapunteo con la historia y con su tiempo, una vocación de la que deja testimonio tanto en su obra como en su vida —ese discurrir de la existencia lleno de opciones que se toman o se dejan, de elecciones que ayudan a configurar un destino—, Reynaldo González ha incursionado con audacia y creatividad por el difícil camino del ensayo, dejando un legado de especial valor para la cultura cubana que va a cristalizar como contribución de extraordinaria generosidad para todos los estudiosos de la literatura cubana en la edición anotada de *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*.

Importantes aristas del texto de Villaverde que no habían sido calibradas en los numerosísimos estudios y críticas sobre la novela se ponen de relieve en este libro que se inicia con dos reveladores ensayos, escritos, uno, por el autor de *Contradanzas y latigazos*, el otro por Cira Romero, su compañera de aventuras en esta ardua indagación.

En “Cirilo Villaverde y los delmontinos. El drama racial en *Cecilia Valdés*”, Reynaldo González retoma algunos de los tópicos ya presentes en *Contradanzas...*, pero ahora con una visión más madura, perfilada



Ilustraciones: Alicia de la Campa Pak

en buena medida a través de un análisis de mayor calado en el entorno intelectual más cercano a Villaverde: el círculo presidido por Domingo Del Monte, que propiciaría intensos debates y críticas entre sus participantes. El intercambio del autor de *Cecilia...* con algunos de ellos permite penetrar con más lucidez en algunos rasgos principales de la novela mayor del siglo XIX cubano. En particular, resulta de sumo interés el contrapunteo que Reynaldo González establece con dos textos de este círculo de creadores y la obra de Villaverde: los ensayos críticos “La novela”, de Ramón de Palma, y “La novela histórica”, de Domingo del Monte, piezas clave en su nueva mirada y en el desmontaje de la obra. La valoración de los códigos folletinescos en *Cecilia...* alcanza una hondura notable y le permite demostrar cómo, a pesar de su

inegable presencia, tienen poco peso en la estructura profunda de la novela —no ya en el nivel del hilo argumental primario—, pues son rebasados por el afán del autor de indagar en el cuadro social de la vida cubana del siglo XIX. De ahí, la importancia que concede González al subtítulo —*La Loma del Ángel*—, que amplía con mucho las miras sugeridas por el título inicial:

El nombre de la protagonista como título era costumbre de larga data, sus intereses estaban cifrados en el ambiente, en la concatenación de elementos que tejen la tragedia. A falta de figuras heroicas, el verdadero protagonismo lo tiene el grupo social de los pardos y morenos libres, de motivaciones dramáticas más trascendentes. Apoyado en ellos, para la densidad argumental dispone un arsenal de recuerdos compartidos y vivencias coincidentes.⁴

Son varios los pasajes que el estudioso observa cuidadosamente para poner de relieve perspectivas desatendidas o ignoradas por la copiosa crítica literaria sobre el texto de Villaverde. Sirvan de ejemplos los análisis sobre el sastre Uribe, Dolores Santa Cruz o el negro esclavo Aponte. Es revelador el sugerente vínculo que el autor establece entre este último y José Antonio Aponte, el carpintero, tallador y ebanista, que organizó una conspiración antiesclavista en varios puntos de la isla y fue ajusticiado por las autoridades coloniales en 1812:

En la casa del negrero Cándido Gamboa cada orden dada a aquel siervo [Aponte] debió sonar como una reconvención. Sorprende que tantos analistas como los que ha tenido esta novela no concatenaran este humilde personaje con el héroe negro, más el subrayado de la paliza. [...] En coherencia con el interés principal de Villaverde, nuestra lectura de *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel* evoca al héroe negro José Antonio Aponte, negado por las clases regentes, pero exaltado por pardos y morenos de Cuba.⁵

Desde el punto de vista narratológico el ensayista advierte el poco espacio que ocupa la historia de la relación amorosa de Cecilia y Leonardo —solo dieciséis capítulos de cuarenta y cuatro—, a la vez que subraya la importancia de otras líneas argumentales, como la saga de la esclava María de Regla, quien se convierte en pieza clave dentro del tupido entramado de la acción. Con este penetrante acercamiento, González ofrece un aguda y renovada valoración integral de la novela más sobresaliente del XIX cubano, que no solo esclarece algunos tópicos controversiales, sino subraya valores inadvertidos o manipulados por la crítica, para ofrecer uno de los estudios más valiosos sobre un texto no apreciado en su justa medida por la crítica cubana y por la hispanoamericana.



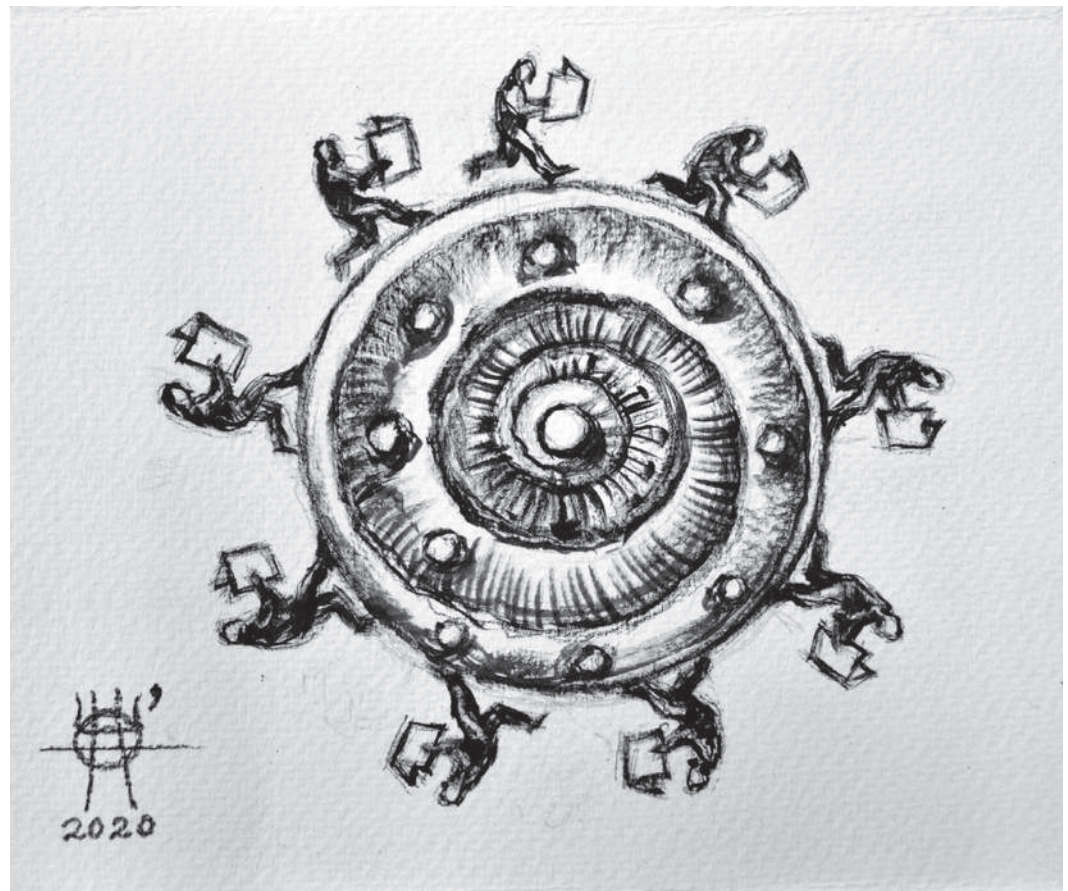
Las contribuciones de Cira Romero

La visión ofrecida por Reynaldo González tiene un complemento fundamental en “*Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*. Idas y vueltas de una novela”. Fiel a su voluntad de ser útil, de compartir generosamente los hallazgos de sus exhaustivas indagaciones y servir con sus conocimientos a la labor de otros colegas, Cira Romero ofrece un ceñido e informadísimo acercamiento a la novela. Advierto con placer cómo, rompiendo con la estructura tradicional del ensayo académico, la autora concibe distintas secciones

basadas únicamente en textos primarios, recopilados y ordenados cronológicamente, dejando total libertad al lector para configurar sus propios juicios. Así sucede en “La reimpresión de *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*”, “Avatares del manuscrito. La novela a concurso”, “Villaverde evoca su novela” y “Villaverde prepara una segunda edición no materializada”: en todos ellos se reproducen elocuentes fragmentos de cartas dirigidas a Julio Rosas, novelista y amigo cercano del escritor, sin que los juicios de la autora ciñan las reflexiones que puede motivar la lectura sin mediaciones.

En el análisis de las muchas idas y vueltas de la novela, Cira Romero trata de responderse hasta qué punto Villaverde se sintió realizado con su producción literaria. Luego de llamar la atención acerca del hecho apenas comentado de que su obra periodística —de particular interés, sin dudas— nunca ha sido recopilada, y enfatizar la necesidad del escritor de expresar a través de la creación, no solo de la acción, las vivencias y sentimientos que le obsedian —“Tenía en sus manos no una historia que narrar, sino un universo que pesaba sobre sus espaldas y del cual quería aligerarse mediante la página escrita”⁶—, se centra en un aspecto principal que oblicuamente responde a su interrogante. Al comentar el acelerado final de la novela expresa:

Villaverde ha concluido, sin vendavales, ni ruidos. Ha cesado su “hambre”. Lo ha



dicho todo, o mejor, ha expresado lo que le interesaba. Si concluye de golpe, poco importa. Su desempeño como autor de la novela emblemática del siglo XIX cubano queda legitimado. Esta obra muestra el talento y la persistencia de quien sabía, o presentía, que de sus manos había salido una materia viva, que debía modelar para la posteridad.⁷

Más de mil notas —mil setenta y seis, para ser exacta— acompañan esta edición de *Cecilia Valdés*. Entre los grupos temáticos más notables se encuentran aquellos referidos a la ciudad —calles, espacios públicos, teatros, comercios, instituciones, publicaciones periódicas— y a los personajes mencionados en el texto. En este último grupo aparecen no solo los autenticados por Villaverde o documentados por diferentes investigadores, sino otros que han requerido de un exhaustivo rastreo. Así, por ejemplo, antiguos profesores de Villaverde o Jean Salvador Pedregal, un jardinero francés que anunciaba sus servicios en *El Diario de La Habana*.

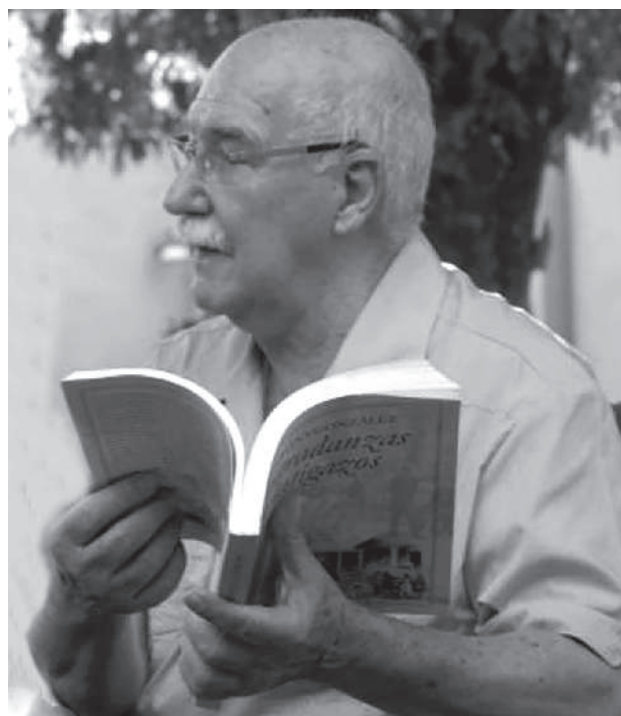
Comentario aparte merecen las muy provechosas y esclarecedoras notas sobre las costumbres, la cultura del trabajo, los juegos, el vestuario, los hábitos culinarios y un sinfín de detalles sobre telas, ropas, calzados, sombreros, tipos de peinados, objetos, mobiliario y un largo etcétera, sumamente útiles para cualquier reproducción de época. La tendencia al detalle y la minuciosidad de las descripciones de Villaverde son subrayadas por Cira Romero:

Diferencia los tejidos con que se visten sus personajes: las sedas y encajes de las Gamboa, y la tela de carranclán o de yoco que vestían los esclavos; la mesa opipara, sembrada de platos criollos, pero también la garbanzada para complacer al español Cándido Gamboa, o el tasajo y la harina cocinados para los esclavos en los barracones.⁸

El material proporcionado por las notas sobre el lenguaje es de inapreciable valor para el conocimiento del español en Cuba. Labor de ardua y delicada búsqueda que agradecerán no solo lexicógrafos y otros estudiosos, sino cualquier lector interesado en la comprensión de los múltiples giros coloquiales y expresiones del habla popular poco comunes ya en la actualidad, digamos, “me tengo tragado”, “el rabo por desollar”, “tomando lengua” o “cogí piche”. El amplio vocabulario relacionado con la esclavitud —“fino, fino”, “bultos”, “muleque”, “negros del cuarto de prima”, “listadillo”— así como disímiles referencias a los matices y problemas raciales —“achinado”, “saltoatrás”, “amarrar la mula tras la puerta”, “le gusta la canela”— son eficazmente aclarados en las anotaciones y gravitan sobre el texto original amplificando su sentido.

Por último, aunque no menos importante, es de apreciar que esta meticulosa edición va

de la mano con un hermoso y eficaz trabajo de diseño (especial mención para la cubierta, una composición de imágenes con grabados de época recreada por Sigfredo Ariel). Esto, unido a la riqueza de los materiales —un papel y una cartulina de excelentes calidad y textura— hacen que se recuerde el libro objeto como un todo de belleza, sobriedad y elegancia. Con esta edición de *Cecilia Valdés* o *La Loma del Ángel*, la más rigurosa de las publicadas hasta el momento, Reynaldo González y Cira Romero realizan un aporte sustancial al estudio de la litera tura cubana y ofrecen amplias posibilidades para una nueva lectura de este clásico latinoamericano del siglo XIX, no siempre valorado en la medida que merece.



Notas

¹ Reynaldo González: *Contradanzas y latigazos*. La Habana, Letras Cubanas, 1992, nota de contracubierta.

² Ídem, p. 374.

³ Reynaldo González: *Lezama Lima: el ingenio culpable*. La Habana, Letras Cubanas, 1988, p. 160.

⁴ Cirilo Villaverde: *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel* (Edición anotada por Reynaldo González y Cira Romero). La Habana, Ediciones Boloña, La Habana, 2018, p. XLIII

⁵ Ídem, p. LXIV,

⁶ Ídem, p. LXXXIII.

⁷ Ídem, p. LXXXIII.

⁸ Ídem, LXXXIII.

Moralidad vs. Relajo: Algunos aspectos de la construcción de la identidad en el texto dramático durante la primera ocupación (1898- 1902)

Beatriz Combarro
Profesora e investigadora
de la Universidad de La Habana.

Uno de los aspectos de la ocupación donde más se hizo sentir la presencia norteamericana, fue la campaña de higienización moral. Esta incluyó una serie de medidas aplicadas en los espacios públicos, que iban desde el restablecimiento de la censura periodística y de espectáculos, hasta indicaciones específicas sobre el modo de vestir, bailar y conducirse.¹

Algunas fueron acogidas con beneplácito por la mayoría de los contemporáneos, que las vieron como una necesidad de la futura República para alejar el fantasma de la colonia, caracterizada como

corrupta e inmoral en todos sus ámbitos. Otras, en cambio, encontraron la repulsa de sectores más o menos amplios de la población, por la cercar prácticas tradicionales, consideradas inherentes a la *cubanidad*. En el debate generado en torno a estas disposiciones la literatura, el teatro y la poesía popular tuvieron un rol destacado:

[...]Ya no me puedo agüever/ siendo del danzón tan propio./ —Se fijan en que es impropio/ y quieren moralizar./ —¿Si así me pongo a bailar/ estoy fuera de la ley?/ — Aunque no tenemos Rey/ y de libertad gozamos/ claro que si nos pegamos/ va pa el Castillo... ¡ten dey!/ [...]²

A través de las múltiples disposiciones gubernamentales, apoyadas por la prensa y las reformas educacionales, se trató de introducir la nueva moralidad. Para los remisos a aceptarla, se crearon instituciones como el Juzgado de Primera Instancia de La Habana, con severas sentencias de diez pesos de multa o diez días de reclusión en el célebre castillo de Atarés.³ Al mismo tiempo se creaba y difundía una imagen del pasado colonial que ligaba la corrupción gubernamental con la “barbarie”.⁴ De este modo se intentaba limitar las opciones de modernidad, a la ofrecida por el paradigma norteamericano, y se estigmatizaba a sus detractores como partidarios de la colonia e

inmorales, lo que restaba legitimidad a sus puntos de vista.

La política moralizadora seguida por los ocupantes es vista por una buena parte de nuestra historiografía como una más entre las tácticas de control estadounidense, encaminada a impedir la libre expresión del espíritu patriótico cubano. Sin embargo, es oportuno recordar que muchas de las medidas *moralizadoras* fueron dictadas, al menos en la Ciudad de La Habana, por el gobierno civil cubano. De hecho, este daba continuidad a la preocupación por difundir una moral “adecuada” y “moderna” como forma de con-



trol de los sujetos sociales, la cual fue una constante en el siglo XIX, tanto para el gobierno colonial como para las élites criollas, como parte de su estrategia para alcanzar la hegemonía sobre el resto de los sectores sociales.⁵

En el caso específico del teatro, su proliferación en la capital y en otras poblaciones había estado acompañada de una intención moderna de utilizar el ocio para reformar los comportamientos, con una perspectiva didáctica. Desde las solicitudes de construcción hasta las directivas gubernamentales emanaba una concepción de este espacio como promotor de una determinada moralidad “correcta”, acorde con las necesidades hegemónicas del Estado y las elites. Al unísono, en su interior se producían subversiones y contrapropuestas nacidas del afianzamiento de este espacio en la sociedad decimonónica y que acusan el desgaste del status colonial.

Uno de los elementos donde se evidenció las confrontaciones en torno a la moral en el teatro decimonónico fue el repertorio bufo, que se estableció para los contemporáneos como una imagen de autoctonía, amén de



las influencias extranjeras que tuvo en su origen. Así mismo, el continuo abordaje en sus obras de diversos temas de actualidad, hizo que fuera considerado por aficionados y detractores como una forma de evaluar a la sociedad ciudadana. Por último, una buena parte de la polémica provocada por este género giraba precisamente en torno a su transgresión de la moral al uso.⁶

Un análisis desde la posteridad a los textos bufos pone de relieve, como en una especie de espejo distorsionado, los diversos aspectos que conformaban la moralidad sustentada por la cultura dominante. Distorsionado porque la intención caricaturesca y subversiva del mismo le concede protagonismo a aquellos personajes y comportamientos que eran silenciados y reprimidos por las élites. Así los chulos, tacos y delincuentes perseguidos por el Estado fueron los héroes de las obras. Los conflictos se resolvían a través de alardes de guapería o con fraudes que provocan la burla a los engañados y no el castigo de los embaucadores, claro que los primeros eran los padres de familia, los funcionarios públicos y los dueños del poco o mucho capital que los héroes bufos ambicionan. El desacato a la autoridad en los diversos niveles de la sociedad se patentiza también en las relaciones interraciales y entre ambos sexos. En estas piezas el poder gubernamental solo se hace valer al ejercer su fuerza, y en un Estado que exhibía ante la opinión pública un comportamiento paternalista, el bufo desnudó la violencia implícita en la existencia colonial.⁷

Es importante señalar que la fuerte carga erótica es uno de los elementos más constantes en el bufo, ya fuera este el eje central de la trama o simplemente un elemento complementario al argumento esencial de la misma. La autora Tánit Fernández, al estudiar este fenómeno se refiere al erotismo como *imaginario y sistema de articulación del deseo*,⁸ no sólo sexual sino también de autoridad, de elevación en la escala social, de libertad o de control, lo cual justamente define la mayor parte de las obras bufas como altamente eróticas, ya que sus personajes son movidos por fuertes ambiciones de diversa índole que frecuentemente se superponen.

El fin de la dominación española provocó, en los primeros meses de ocupación, el relajamiento casi total de la censura, no sólo sobre el sentimiento patriótico de los cubanos, sino también sobre las cuestiones de índole moral. Esta libertad de expresión provocó la proliferación de obras con un claro sentido independentista hasta que el restablecimiento de la censura, por parte del gobierno de ocupación, limitó los alegatos republicanos demasiado encendidos y las críticas al poder interventor. No obstante, la flexibilidad del espacio teatral, lo convirtió en un medio a propósito para la construcción de una nueva moral republicana, en el que participaron los diversos sectores de la sociedad habanera, quienes sostuvieron diversas opiniones al respecto, acordes a su percepción de la identidad nacional.

Al analizar las muchas producciones del teatro popular de este período, fundamentalmente dentro del género bufo, se puede detectar, en buena parte de ellas, una ten-

dencia a la moralización de los textos que no parece estar ligada a la censura. Las mismas reproducen la imagen del período colonial y de España como barbarie e inmoralidad, apropiándose para ello del imaginario tradicionalmente vinculado al bufo, al cual con frecuencia le asignaron nuevos significados, o le incorporaron las nuevas imágenes que la coyuntura comenzó a generar.

Un elemento llamativo en la dramaturgia de la ocupación, es la subordinación dramática del personaje de la mulata al de la joven enamorada blanca, un elemento que ya se había visto en las obras bufas de orientación autonomista y que se extendió con fuerza. Tradicionalmente, el personaje de la joven blanca estuvo presente en una buena parte de las obras bufas, pero los cánones de la época al representar a las mujeres de esta raza, hacían que careciese de la fuerza escénica de la mujer mestiza, en cuya transgresora representación se basaban la comicidad y la mayoría de los conflictos dramáticos.

Durante la ocupación, la figura tomó un gran valor simbólico, al coincidir con la imagen de la Nación cubana divulgada en la iconografía de la época, fundamentalmente en la prensa, pero también en paradas populares y otras ceremonias patrióticas. La representación de la Nación como una joven blanca resaltaba además de la vinculación racial a la identidad, otros elementos tradicionalmente relacionados con este sector femenino, como la fragilidad y la castidad manifestadas en las obras como el rechazo a las propuestas *indecorosas* de un español; o también por la enfermedad causada por la marcha del novio mambí a la manigua o, en los casos más alegóricos, simplemente por la situación deplorable del país por ejemplo en la revista dramática *Cubanos y americanos* o *¡Viva la independencia!* del conocido autor bufo Olallo Díaz.

Esta caracterización puede interpretarse desde diferentes ángulos, todos ellos vinculados con las concepciones morales de la época. En primer lugar, la participación femenina en la contienda bélica y en el sostenimiento de la causa independentista, desde clubes en la emigración o como colaboradoras clandestinas en las poblaciones de la isla y los nuevos patrones de feminidad importados por los interventores, pudieron afianzar la autoimagen femenina e impulsar nuevas formas de comportamiento y relación con el sexo opuesto. Estas posibilidades fueron percibidas como una amenaza para la tradición patriarcal de los cubanos.¹⁰

En segundo lugar, en estos años, apareció en las obras bufas de orientación independentista, una división racial y clasista que, si bien incluyó los diferentes sectores que conforman la sociedad cubana, mantuvo

una jerarquía similar a la de la colonia (a excepción, por supuesto, de la postergación de los españoles) sustentada ahora por nuevos valores. Frecuentemente, los protagonistas son cubanos blancos y de clase media o alta, que encarnaron la capacidad de liderazgo, el patriotismo, la generosidad, la cultura y, no faltaba más, la moral en las costumbres. Aunque algunos de estos rasgos, sobre todo el patriotismo, fueron comunes para el resto de los personajes representantes del país, la mayoría de los valores que los caracterizaron en la escena son bien distintos y se concentran sobre todo en su reconocimiento generoso de la superioridad de los sectores élites y la confianza en su liderazgo.

En el caso de negros y mulatos, las razones para esta subordinación se vinculaban, por una parte, al reconocimiento espontáneo por parte de los personajes de la formación intelectual superior de la raza blanca para desenvolverse en una cultura moderna occidental (la única posible desde los paradigmas predominantes). Como ocurría en la realidad de la ocupación, muchas obras de este período obviaban ostensiblemente a figuras como Juan Gualberto Gómez y la labor que las sociedades de color habían desarrollado en favor de la cultura política de sus miembros.¹¹ En ellas los negros y mestizos aparecían como una parte innegable del pueblo cubano, valerosos y dispuestos a los mayores sacrificios por la patria, pero aún marcados por estereotipos bufos como la deficiente instrucción (representada por los errores de expresión), ausencia de capacidad reflexiva (aun en los casos en que sustenten los mismos juicios de los personajes blancos)¹² y permanecen ligados a la sensualidad (en sus bailes y escarceos eróticos) demasiado vinculada a la concepción de barbarie para una República que se pretendía civilizada.

El reconocimiento de la pertenencia a un sector social subordinado y, sobre todo, el desechar cualquier idea de ascenso social, se convirtió en muchas obras del período en una cuestión moral. En estas, no sólo se promovió la subordinación racial, sino también clasista. Un ejemplo de ello se encuentra en el autor Olallo Díaz, quien introduce en su



obra al personaje del campesino, el cual se convirtió en este período en uno de los íconos de la cubanidad, por su relación raigal con la tierra patria; porque sus costumbres aportaron ingredientes diferenciadores a una identidad demasiado vinculada a lo español, que se deseaba distante, y amenazada por el aluvión cultural norteamericano; y por su participación masiva en las guerras por la independencia. Sin embargo, el autor hace caso omiso de este último rasgo y le presenta a los espectadores un personaje todo mantedumbre, protagonista de una existencia bucólica, ajena a los horrores de la guerra y la Reconcentración.¹³

En este tratamiento del personaje del *Campesino* se perfila nítidamente una de las estrategias asumidas ante el peligro de ascenso de los sectores populares en un período de cambio social: dignificarlos públicamente, al tiempo en que se hacía hincapié en que justamente sus condiciones de vida, frecuentemente precarias, les habían dado esos rasgos que ahora se convertían en la misma substancia, la imagen por antonomasia de la Nación. Construir desde el teatro una imagen de la cubanidad donde la moral negase la aspiración al cambio, se convirtió en una forma de sujeción hábilmente esgrimida por los sectores de élite interesados en el mantenimiento de su *status quo*.

Puede decirse entonces que una buena parte del teatro popular de estos años promueve como rasgo identitario una moralidad definida tanto por el patriotismo como por la obediencia, en todos los ámbitos, a la jerarquía superior (del negro y el mestizo al blanco, de la mujer al hombre, del campesino humilde al hombre letrado, de los hijos a los padres). Es una moral que responde, más allá de divergencias en otros ámbitos, a intereses clasistas contrarios a la subversión social, que promovían, de cara a los espectadores de sectores populares, el olvido de los derechos ganados en la guerra, en aras de la creación de una República civilizada y moderna. En este sentido se evidencia la preocupación de los sectores de la élite cubana y de muchos intelectuales, frente a propios y ajenos, por legitimar su capacidad para ponerse a la cabeza de la nueva Nación. Con el transcurso del tiempo esta será la imagen identitaria establecida como hegemónica, sin embargo, en estos años muchas fueron las opiniones confrontadas al respecto en el espacio público teatral y muchas serían las obras que quedarían como testimonio de esta pluralidad.

Este es el caso de *La fiesta de San Lázaro* o *Los amores de un tabaquero*,¹⁴ escrita por el gallego José R. Barreiro y estrenada en marzo de 1899, a pocos meses de iniciada la ocupación. Según Rine Leal,¹⁵ la obra es una representación de los bajos fondos habaneros, similar a otras producciones del autor. Narra las relaciones de tres mujeres

mulatas y sus respectivos “queridos” con abuso de chistes de doble sentido y escenas violentas y una ausencia total de referencias a su contemporaneidad que permitieran al espectador ubicarla epocalmente.

Las aparentes neutralidad y atemporalidad de esta comedia son un ejemplo de la necesidad de entender los cambios que provocan en la lectura de una obra los distintos contextos sociales en que la misma se verifica. Desde esta perspectiva se revela un nuevo sentido para determinados elementos dramáticos como el hincapié que hace el autor en la veleid y deslealtad de las tres protagonistas (representantes femeninas del país) para los amantes tiernos y generosos y la preferencia por los maltratos físicos y verbales.

En este sentido se destaca la historia de Andrea, amante de un gallego próspero (Don Lázaro), dueño de una bodega, quien es caracterizado como un personaje confiado y dispendioso con su querida, la que finalmente lo engaña y trata de matarlo con la complicidad de su antiguo amante, un negro cheche (Bambita). Finalmente, el gallego logra imponerse, gracias a su fuerza y arrojo superiores, en una escena que debió hacer las delicias de los espectadores españoles, para terminar declarando el fin de su relación con Andrea, a la que reprocha su baja extracción social.

Bamb: Dn. Lázaro, por su madre
no me dé más leña

Lázaro: Calla
totí porque te reviento
y tú, mulata [¿?]
[...]
puedes volver con el negro
á hacer la vida pasada
que conmigo, no hay ya más lance
no te mojas ni con papas

Anda: Pero...

Lázaro: Silencio, la cabra
tira siempre al monte, prieta
[...]¹⁶

Es sugestiva la idea de la deconstrucción, a través de esta subtrama, de la imagen de Cuba como una joven blanca a la que he hecho referencia anteriormente y que cada vez se integraba más en el imaginario a través de la iconografía periodística y el teatro de tendencia independentista. A las claras se ve la inversión de la fábula que, podría apuntar a otra visión de la reciente guerra



y la búsqueda de la independencia por parte de los cubanos: Andrea (Cuba) es lasciva y desleal, traiciona al gallego generoso (España) junto a su amante negro y cheche (antítesis del novio blanco, culto y mambi) y finalmente ambos son castigados por el primero a quien le ruegan perdón.

Es interesante destacar también la inversión del recurrente trío bufo entre la mulata, el gallego y el negrito. Si tradicionalmente estos personajes integraron un triángulo amoroso donde los cubanos utilizaban la lascivia del gallego para burlarlo y obtener dinero y favores, el texto de Barreiro mostró un enfrentamiento con ribetes trágicos y en lugar de la reconciliación en clave de guaracha, recurre a una escena de humillación, en la que el peninsular otorga su perdón, más guiado por el desprecio que por la simpatía.

Si la historia de Andrea deslegitimaba una de las imágenes nacionales forjada en estos años por el independentismo cubano, amén de sublimar las frustraciones peninsulares en esta especie de “mundo al revés”, la historia de otra de sus vecinas, Trina, insinuaba una visión suspicaz de las relaciones cubano-norteamericanas. La protagonista (nuevamente una encarnación de Cuba) está amancebada con un honrado tabaquero a quien induce al vicio y la vagancia, para después abandonarlo por un nuevo amante, que puede a nivel simbólico asumirse como una representación de Estados Unidos. Este, al

principio halagador y generoso, resulta, una vez que se confirma su relación, un proxeneta que la amenaza y maltrata mientras planea una forma de eliminar a traición al antiguo amante.¹⁷

Aquí es necesario recordar que muchos españoles fueron de los primeros en señalar las divergencias entre la Joint Resolution y el Tratado de París y las nada altruistas intenciones que este último amparaba. Por otro lado, llama la atención la capacidad de Trina para pervertir a su primer amante. Léase, si según el imaginario cubano el antiguo colonialismo español era causante de la inmoralidad de las costumbres, al mismo tiempo que la nueva era sería un periodo de regeneración, en la obra de Barreiro la inmoralidad, vista como lujuria, vagancia,

deslealtad y, sobre todo, indocilidad femenina, aparece asociada a los personajes que encarnaron a Cuba, como una especie de predisposición natural para el vicio.

Esta imagen se refuerza con la atemporalidad de la obra que ratifica la idea de permanencia e invariabilidad de la corrupción en la isla más allá de su estado político. Quizás el lector pueda reprocharme la excesiva especulación dentro de esta interpretación de los símbolos de la obra donde nada aparece explicitado, pero más allá de la práctica inexistencia de discursos públicos realmente apolíticos en este periodo, la elaborada codificación del texto por parte del autor habla de la imposibilidad de expresión del antiguo integrista e inclusive del autonomista en momentos (inicios de la ocupación) cuando las referencias a España son reprimidas por el discurso independentista.¹⁸

No todas las obras que enfrentaron el discurso moralizador/modernizador defendido por amplios sectores de la elite y las capas medias cubanas, lo hicieron desde la deslegitimación de la identidad cubana y de las aspiraciones independentistas. Por el contrario, la diversidad de percepciones en el imaginario cubano de la época se manifestó en las críticas de otros autores que lo consideraron contrario a la verdadera independencia y a la construcción de una identidad nacional realmente inclusiva.

Tal es el caso de Ignacio Sarachaga, uno de los autores bufos más destacados en el periodo,¹⁹ quien expuso en sus obras diferentes aristas de la cuestión, entre ellas el peligro de penetración cultural a partir de la imitación deslumbrada de los paradigmas foráneos, ya fueran tradicionales o modernos, validados como promotores de la decencia y el orden público. En 1900 estrenó *La Padovani en Guanabacoa* o *¡Yo te daré Two Step!*, basada en el debate en torno al predominio musical de los géneros foráneos como la ópera y el two step (un baile introducido por los ocupantes) o el danzón. Por supuesto, detrás de esta confrontación se encontraban percepciones divergentes en torno a la identidad nacional, pues si bien el danzón era considerado por amplios sectores como propio y afirmativo de la identidad cubana, otros veían con desagrado su innegable ascendencia africana y la sensualidad de los movimientos de los danzantes, impropia de un pueblo “civilizado”.

En la obra, Sarachaga toma partido por el danzón, como representante de la cubanidad y pone el dedo en la llaga al caricaturizar los esfuerzos modernizadores de los personajes, cubanos blancos de clase media, por incorporar patrones de moral imitados de la élite, que a su vez imita las manifestaciones culturales europeas y norteamericanas.

En la obra *¡Arriba con el himno!* el recorrido por la ciudad que ofrece el cubano Luis a un turista norteamericano, Mister Handker-





chief, sirve a Sarachaga de excelente pretexto para evaluar el estado de cosas después de un año de ocupación y expresar, con la complicidad del público, las dudas y aspiraciones generadas por la ambigüedad de la situación política. Como ya habían hecho antes Olallo Díaz y Raimundo Cabrera, el autor hace desfilar a una serie de personajes representativos de diferentes estratos de la sociedad y en otros casos puramente alegóricos, que reflejan el imaginario compartido por sus contemporáneos en torno a temas variados como las costumbres, la moral, el futuro del país, el homenaje a héroes y mártires de la guerra, la situación política y económica, el desempeño del gobierno de ocupación, etcétera.

En relación al tema de la moralización en las costumbres, Sarachaga subvierte los papeles al señalar, a través de personajes de sectores subalternos (prostitutas, mendigos, desempleados e inmigrantes pobres, de diferentes sexos y razas) la hipocresía del gobierno en su campaña de higienización. Como en la tradición bufa colonial, los burlados son los representantes del poder: policías, miembros del gabinete de gobierno, políticos tradicionales y el mismo Mr. Pitcher, encargado del Juzgado de Primera Instancia, pieza clave dentro de la política moralizadora.

Dos momentos dentro de la obra son especialmente significativos para comprender la postura del autor en torno al tema: el debate que ocurre en torno a quién ocupará el pedestal sobre el que antes se alzaba la estatua de la Reina Isabel y la disputa entre el Danzón y el Two Step. La polémica por la ocupación del pedestal vacío ocurre en el Parque Central, que el mismo Luis presenta como el espacio emblemático de la ciudad, donde se reúne lo más selecto de la sociedad habanera. Es aquí donde diversos personajes se desgañitan defendiendo los méritos propios que les hacen acreedores del sitio, en clara alusión a las pugnas entre diversas figuras políticas por escalar un puesto en la futura República. Mientras tanto, dos hombres interpelean a los atónitos protagonistas. El primero es el Orador latoso, uno de los aspirantes al pedestal, quien con falsa modestia machaca sobre la trayectoria que lo avala, la cual se reduce a hacer política en los

café (esta fue una imagen recurrente en la época). En él Sarachaga se burla de aquellos sectores élites e intelectuales que se autoperciben como los indicados para encabezar y representar a la sociedad cubana. El segundo es un Cesante, representante de los sectores subalternos (cuya vagancia se reprochaba reiteradamente en los discursos ilustrados del periodo), un personaje poco frecuente:

Cesante: Yo soy, señores, / un cesante.
/ He peleado por mi patria / y ahora
me muero de hambre /
¿Es esto justo? / Por patriotismo/ lo
acepto [...]

Esta es la otra cara de la moneda, una desmitificación de la deslumbrante figura del mambí que se entroniza en el periodo como mito fundacional de la Nación, en tanto los verdaderos héroes de la independencia son desamparados por los representantes, presentes y futuros, del poder. A través de la contraposición entre ambos personajes, Sarachaga denuncia lo inmoral de la situación y la falacia de aquellos que recomiendan resignación como actitud patriótica, para rematar aconsejando al Cesante que grite, (¿al público, que exija sus derechos?) pues la verdadera inmoralidad no está en la desobediencia, único medio para realizar las aspiraciones en medio de una política corrompida.

El siguiente momento de gran importancia escénica es la presentación de los cantos y bailes nacionales ante Mr. Handkerchief, durante la cual transcurre la pelea entre el Danzón y el Two Step, por el dominio de las celebraciones cubanas. El norteamericano acepta ser el juez en la polémica que transcurre (en una parodia de juicio) con la participación de un gallego *aplatanado* y de Luis. Ante ellos el Danzón realiza su defensa como baile nacional:

Ese baile insustancial/ [...]/ nuestro patriotismo hiera,/ ¡que lo baile, si es que quiere,/ el gobierno interventor!/ Porque el cubano que alcanza/ nuestro futuro a mirar,/ ¡tan solo debe de optar/ por nuestra cubana danza!/ Mientras exista el danzón/ y en nuestras orquestas gima,/ ¡No habrá quién nos eche encima/ el peso de la anexión!/ [...]²⁰

Esta escena es emblemática para comprender la concepción identitaria y el papel que juega en ella la moral para Sarachaga, quien se sirve de Luis como alter ego, en un socorrido recurso escénico. Luis-Sarachaga no oculta aquello que las élites intentan a toda costa silenciar para ofrecer una imagen civilizada a los interventores, la sensualidad, la mezcla racial y cultural (tantas veces considerada, dentro de la ensayística de la época, como un *handicap* para la conformación de una identidad cohesionada), la desobediencia frente a un poder ilegítimo, el choteo a lo ridículo y los bailes y cantos de clara as-



endencia africana, sino que lo exhibe con orgullo y lo declara parte fundamental de la identidad nacional.

Inclusive llega más lejos, al validar la propia sensualidad (considerada inmoral) del baile como consustancial a la identidad en formación y al hacer de la reprimida cercanía de los cuerpos de los danzantes, un símbolo de la unidad política de los cubanos, al mismo tiempo que de desobediencia a la autoridad norteamericana.

La transgresora visión de la identidad se completa al incluir, como parte de la celebración (en la última escena) de un anhelado fin de la ocupación, a Mr. Handkerchief y al gallego Pancho, representantes de otredades paradigmáticas para los contemporáneos y, sin embargo, identificados, seducidos por la cubanidad, lo que reitera la inversión transgresora de la obra: en lugar de asimilar o rechazar los paradigmas foráneos, son los otros los que se cubanizan convirtiéndose en propios, dentro de una identidad inclusiva y que señala la mezcla racial y cultural como uno de sus rasgos definitorios.

Escrita en 1900, *¡Arriba con el himno!* hace prevalecer el optimismo sobre la incertidumbre, y la gratitud hacia la *nación hermana*, sobre la desconfianza ante el ocupante. Un tono bien distinto predominó, un año más tarde, en *Lluvia de estrellas*,²¹ representada en los meses siguientes a la firma de la Enmienda Platt. A través de un lenguaje descarnado y de inequívoca filiación sexual, propio por otra parte de las obras que se representaban en el teatro Lara, el texto recoge los sentimientos de impotencia e impaciencia de los contemporáneos ante la actuación de los interventores. Se acude a la mayor parte de los estereotipos dramáticos de los sectores subalternos, asociados (positiva o negativamente) con la cubanidad. Negros, guajiros y mulatas son reconstruidos con nuevos rasgos (o con un nuevo balance de los mismos). Como en el período colonial, su desfachatez e inmoralidad construyen una imagen de franca rebeldía social, con la substancial diferencia de que sus parlamentos no van a aparentar ignorancia para atacar tangencialmente la situación. El autor echará mano de toda la cultura política acumulada por los grupos populares, para denunciar frontalmente la frustración del proyecto independentista, en su versión más radical:

Guajiro: Después de tres años largos/
de constante intervención/ dicen que
no le harán caso/ a nuestra Constitución./
*Para no causarnos daño/ con la anexión que pretenden/ nos la meten poco á poco/ pero al cabo nos la meten.*²²

En el original consultado estas cuartetas fueron “debidamente” censuradas por el correspondiente tribunal. Más allá de la vul-



garidad de la expresión, el hecho de provenir del personaje del *Guajiro*, que en estos años había devenido en uno de los iconos de la cubanidad, en su doble carácter de héroe de la guerra (la mayoría del mambisado era de origen rural) y representante idílico del pueblo cubano, le daba una especial fuerza dramática a la protesta.

Uno de los momentos de más potencial subversivo es la intervención de la mulata Amelia, una prostituta que se apropia de todo el arsenal liberal de la época (civilización, libertades individuales, moralidad) para cuestionar no sólo el poder de ocupación, sino también el masculino:

Amelia: [...] Honorable Presidente/ de la Cubana República: / á usted acude atentamente: / una mujer que aunque es pública / no deja de ser decente / [...] / ¿Cree Vd. justo sostener / una sección que se afana / en perseguir la mujer / y no pueda el cuerpo hacer / lo que le dé su real gana? / El hombre si sube ó baja / libertad completa tiene / sólo a la mujer se ultraja, / por eso cuando trabaja / trabaja o mire quien viene. / *Es una inmoralidad / el que exista una Sección/ que nos trata con crueldad/ ¿Es esa la libertad/ que dio la Revolución?* / Que se haga libre el trabajo / y el de las mujeres más / por arriba, por abajo / por delante y por detrás[...] ²³

El hecho de que Amelia, mujer pública y humilde, desde la caracterización que se hace de ella en la obra, insista en presentar su petición al *Presidente de la República*, puede aludir a la convicción de los cubanos de la existencia del Estado nacional, aún antes de su inauguración o también a la sensación de apremio por demostrar su apoyo a este, ante el peligro representado por la Enmienda Platt. También puede inferirse la necesidad de los sectores populares de precisar su participación en el Estado y la capacidad de este para representar sus aspiraciones.

Lluvia de estrellas reflejó el fracaso de la estrategia de la *virtud doméstica* aún en vísperas del surgimiento de la República, fue la

silba de aquellos que la acataron, ante su inutilidad, y la protesta ante las élites que la promovieron y que, sin embargo, se mostraron impotentes para salvaguardar la independencia nacional. Es a ellos a quienes clama Amelia, convencida de los derechos que le asisten, aunque pertenezca al sector más marginado de la sociedad.

Si bien en parte del teatro bufo escrito durante el período de ocupación se advierte una novedosa vinculación entre moral e identidad, que respondió a la necesidad de las élites nacionales de validar su hegemonía y debilitar las reivindicaciones de los sectores populares, fortalecidos por su participación en la guerra, la contraparte de este proceso se dio por la posibilidad de participación en el espacio público teatral de diversas clases sociales, tanto desde el punto de vista del espectador como del miembro de la compañía o el empresario. De aquí que, contra este discurso potenciador de una moralidad moderna, influenciada por el paradigma norteamericano, se levantasen otros que pasaban por una amplia gama de percepciones, desde la desconfianza acerca de la capacidad cubana para establecer comportamientos moralmente adecuados, hasta las que asumieron patrones populares, enarbolados como autóctonos, para crear una identidad nacional más inclusiva y diversa.

Notas

¹ Rafael Martínez Ortiz: *Cuba, los primeros años de independencia*. Ed. Hermanos Garnier, París, 1929, ps. 81-86.

² Víctor Plana (Vitoque): "Ten Dey" en *Recuerdos del Pasado*, (1898). [S. Ed.], La Habana, [S. F.], p.20.

Nótese como el autor imita el habla coloquial de los sectores populares, dando la imagen de hechos que están en boca de la mayoría del pueblo, que resultan una preocupación popular, asimismo es evidente la vinculación entre esta imposición, asumida como foránea, a una costumbre propia y la lesión a la libertad de los cubanos que *ya no tienen rey*.

³ Rafael Martínez Ortiz : Ob. cit., ps.81-82.

⁴ Ídem, p. 29.

⁵ La explicación de este comportamiento se puede buscar en el proceso análogo ocurrido en las repúblicas latinoamericanas en el siglo XIX donde la moral va a permitir verificar el control del ciudadano, ya libre del brazo férreo de la monarquía. La obra *Facundo*, del argentino Domingo Faustino Sarmiento, hace hincapié en la necesidad de una moral que, instaurada en la cotidianidad del individuo, se convierta en una forma de autocontrol, de freno para las libertades ganadas en la República, pero que no pueden ser ejercidas igualmente por todos, una garantía de civilidad. Ver Juan Poblete: "Lectura de la sociabilidad y sociabilidad de la lectura." *Revista de crítica literaria latinoamericana* Año XXVI, No. 52. Lima – Hanover, 2º semestre del 2000, ps. 11-34.

⁶ Rine Leal: "La chanqueta y el coturno" en: *Bufo y Nación: interpelaciones desde el presente*. Ed. Letras cubanas, La Habana, 2008

⁷ Alberto Abreu menciona la exaltación del negrito catedrático, como oposición a la expresión diáfana y ordenada que promueve la razón moderna y que niega la discreción (el silenciamiento) sugerido (impuesto)

a aquel que carece de la instrucción necesaria para dominarla. Alberto Abreu: "El teatro bufo, la nación y los imaginarios de la cultura popular" en *Bufo y Nación...* p 214.

⁸ Tánit Fernández de la Reguera Tayá: *Bufo y Nación...* p. 108.

⁹ Olallo Díaz: *Cubanos y Americanos o ¡Viva la Independencia!* Fondo de Manuscritos, Biblioteca Nacional José Martí, Habana, 1899.

¹⁰ Al respecto la investigadora Marial Iglesias afirma: "Mientras que la participación directa en los acontecimientos bélicos se consideró como fuente de gloria y honor para los hombres [...] para las mujeres fue una suerte de profanación (de su castidad, de su honra) cuya huella debía ser borrada. Las identidades reales de los cientos de mujeres [...] son suprimidas para privilegiar una representación abstracta [...] en la que la figura heroica de la combatiente mambisa es suplantada por la imagen de la madre sufrida, víctima pasiva de la violencia de la guerra y la reconcentración [...] imagen discreta (y asexual) [...] representación



menos amenazante para la hegemonía masculina que la figura marcial y militante de la mambisa en campaña." Marial Iglesias Utset. *Las metáforas del cambio en la vida cotidiana: Cuba (1898-1902)*. Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 2002, ps. 160-161.

¹¹ Oilda Hevia Lanier: "1898-1902: La frustración de los negros cubanos después de la independencia" en: *Revista Universidad de La Habana*. Segundo semestre de 1998, No. 249, Dirección de Extensión Universitaria, ps. 95-106.

¹² Sobre este particular, resulta de gran interés el análisis de Pablo Riaño San Marful acerca de los debates sobre la Intervención norteamericana entre el Cabo León, Rogelio y el Capitán Macías en la obra *Un episodio de la Guerra de Cuba*. Ver: Pablo Riaño San Marful "La imagen de los Estados Unidos en el teatro independentista cubano (1899-1902)" en: *Revista Universidad de La Habana*. Segundo semestre de 1998, No. 249, Dirección de Extensión Universitaria, ps. 88-90

¹³ Olallo Díaz: Ob. cit. Acto 2, Cuadro 5, Escena 8.

¹⁴ José R Barreiro: *La fiesta de San Lázaro o Los amores de un tabaquero*. Fondo de Manuscritos, Sala Cubana, Biblioteca Nacional José Martí.

¹⁵ Rine Leal: *La selva oscura: de los bufos a la neocolonia*. Edit. Arte y Literatura, La Habana, 1982, p. 483

¹⁶ José R. Barreiro: Ob. Cit., Cuadro 3, escena 9, [s. p.].

¹⁷ Ídem: Cuadro 1, Escena 4.

¹⁸ Pablo Riaño San Marful: Ob. cit. p.87.

¹⁹ Rine Leal: *La selva oscura: de los bufos a la neocolonia*. Edit. Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1982, p.276.

²⁰ Ignacio Sarachaga: "¡Arriba con el himno!" En: *Teatro*. (prólogo y selección de Rine Leal). Edit. Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1990.

²¹ A. Cacia: *Lluvia de estrellas*. Fondo de Manuscritos, Sala Cubana, Biblioteca Nacional José Martí.

²² Ídem: Cuadro cuarto, Escena XVII, Acto único, [s.p.]

²³ Ídem. [s.p.] [el subrayado es mío.]

Las aventuras de la China Iron

versus

El gaucho Martín Fierro

María José Giménez Micó
Profesora en el Departamento
de Español y Estudios
Latinoamericanos
de la Universidad Dalhousie,
Halifax, Canadá.

Gabriela Cabezón Cámara publicó *Las aventuras de la China Iron* en 2017, situando el desarrollo de la acción en la Pampa a finales del siglo XIX. Se trata de un relato autobiográfico ficticio en que la protagonista se identifica como la mujer de Martín Fierro, héroe del poema narrativo homónimo.

Las aventuras de la China Iron cuestiona cada uno de los tópicos vehiculados por *Martín Fierro*, de José Hernández, publicado en dos partes, la primera titulada *El gaucho Martín Fierro* de 1872 y la segunda, *La vuelta de Martín Fierro* de 1879, el texto más representativo del género gauchesco y del que Leopoldo Lugones dijo, cerca de cuarenta años después de su publicación, en *El payador*,¹ de 1916, que era el “genuino representante del país, emblema de la argentinidad” llegando a calificarlo como “el libro nacional de los argentinos”.²

El eje central de *Las aventuras de la China Iron* es el diálogo que la novela entabla con el texto de referencia, el poema *Martín Fierro*, comenzando por la autoría de éste, cuyo autor, José Hernández, es representado en *Las aventuras de la China Iron* como un personaje tiránico a quien Martín Fierro acusa de haberle robado sus versos:

Pero Hernández es ladrón

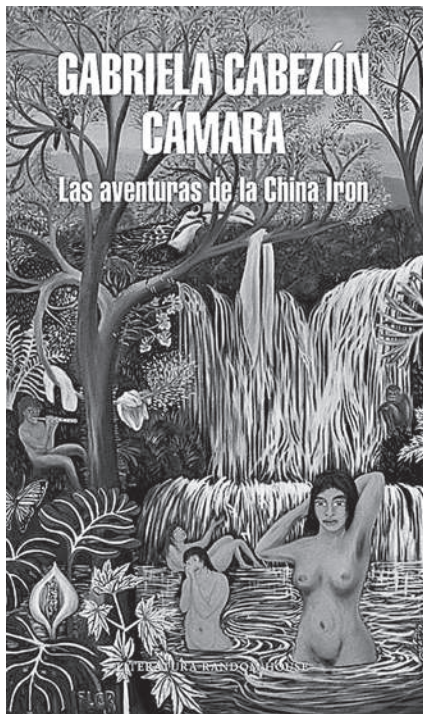
Me empezó a afanar los versos

Hizo libro'e mi canción.

La firmó con nombre de él (161).

En el poema, Martín Fierro cuenta cómo cambió su vida después de haber sido reclutado a la fuerza con otros gauchos, para que contuvieran las incursiones de los indígenas, sirviendo al gobierno en un fortín. En la novela, que también comienza con la leva de Martín Fierro, la China cuenta su huida de la toldería, donde ha vivido hasta los 14 años, para emprender un viaje que sigue el mismo recorrido que su marido, no sin antes dejar a sus hijos a cargo de una pareja de ancianos con la excusa de ir a buscarlos, aunque sin que sea esa su intención ni piense volver por ellos. Al verse libre, se marcha de un lugar que para ella no representa más que maltrato y trabajo.

El viaje de la China Iron tiene tres partes: El desierto, El fortín y Tierra Adentro. La novela es la narración del trayecto y las reflexiones de la China sobre sus experiencias y encuentros; todo lo cual le permite desarrollarse y adquirir una cultura propia en la que se combina la instrucción que recibe de Elizabeth, la escocesa con quien viaja y que se convierte en su tutora, y de Rosario, un gaucho baquiano, que se les une en el camino; pero también lo logra gracias al contacto con los habitantes de la Patagonia y a la observación de los ciclos de la naturaleza y de las tierras por las que van pasando, sin olvidar lo que aprende estando en la hacienda del coronel José Hernández sobre los



proyectos que tiene el gobierno para la Pampa y sus habitantes. Su primer aprendizaje es el de la lengua inglesa, que le enseña Elizabeth. Ella, por su parte, le ayuda a mejorar su español:

éramos un coro en lenguas distintas, iguales y diferentes como lo que decíamos, lo mismo y sin embargo incomprensible hasta el momento de decirlo juntas (18)

Elizabeth también la introduce a las ventajas de su cultura hasta convertirla en una *little lady* (21), capaz de apreciar las sutilezas de su comida, sus perfumes, su biblioteca y tantas otras cosas. Más adelante tendrá con ella su primera relación sexual lésbica, pero todavía no sabe quién quiere ser y no lo sabrá hasta el final de su viaje.

El contraste entre ambos personajes, el protagonista del poema y la protagonista de la novela, es que mientras Martín Fierro es un hombre desterritorializado, que ha perdido su *locus amoenus* y lo añora, la China Iron quiere alejarse de la toldería donde vivía con él a cualquier precio. El reencuentro de ambos se produce en la tercera parte de la novela, en Tierra Adentro, y lo que ocurre allí modifica radicalmente el sentido del poema ya que Martín Fierro acusa a José Hernández además de ladrón de mentiroso por haber modificado su historia, y pide perdón a su mujer por el daño que le hizo:

¡Ay, Chinita de mi vida!
Tanto le pedí yo a Dios
Que me riuna con vos
Para pedirte perdón
Y para hacerte mi amiga,
China de mi corazón (158).

Contrariamente al Martín Fierro personaje de *Las aventuras de la*

China Iron, en el poema éste aparece como un personaje plano que no evoluciona, que va de pulpería en pulpería buscando consuelo en el alcohol limitándose a reivindicar un pasado idealizado además de quejarse de las arbitrariedades del gobierno si bien acepta estoicamente que no podrá recuperar sus tierras ni su familia. Mientras que la China lucha por obtener una instrucción y da muestras de su satisfacción por haberse desarrollado plenamente (*s'être épanui*), Martín Fierro es representado como un miembro integrado dentro de una comunidad funcional en la cual cumple una función determinada, la de payador, sin aspirar a nada más:

Cantando me he de morir,
cantando me han de enterrar,
y cantando he de llegar
al pie del Eterno Padre.

Dende el vientre de mi madre
vine a este mundo a cantar
(31 a 36).

En el poema, Martín Fierro no busca justicia, tampoco lucha por cobrar el sueldo que le niegan al cabo de tres años jugándose la vida luchando contra los indígenas; tiene una actitud de aceptación de la fatalidad, lo cual hace de él el modelo ideal de héroe, ya que no constituye ningún peligro para la hegemonía del estado que le ha hecho perder su casa, su mujer, sus hijos y la que consideraba una vida armónica en comunidad. Hasta tal punto es inofensivo que el autor José Hernández no tiene ninguna reserva en plasmar sus quejas contra el gobierno en un poema y que más tarde servirá a Leopoldo Lugones para hacer de él el "emblema de la argentinidad".

Si bien Martín Fierro no culpa a nadie en concreto de sus desgracias, aparte de un gobierno demasiado alejado de la Pampa para poder hacerle reclamaciones o a unos funcionarios que aparecen representados más por cumplir con lo que se les ha mandado y usar el poco poder que tienen para abusar de los más débiles, que como personas a quienes se pueden pedir responsabilidades, la China Iron, identifica claramente a quienes la han tratado mal, la negra que la crio y que ni siquiera le dio un nombre y el propio Martín Fierro, que sospecha mató a Raúl, su primer novio, y la hizo su mujer sin contar con su opinión cuando todavía era una niña, pero también identifica a quienes envia-



ron a Martín Fierro a servir al gobierno luchando en la frontera, que son personas mucho más próximas de lo que éste está dispuesto a admitir porque esto desmontaría todo su discurso:

Debería haberlo sospechado, pero fue mucho después que supe que la lista de gauchos que se llevó la leva la había hecho el capataz y se la había mandado al estanciero, que la había mandado al juez. El cobarde de Fierro mi marido, charlatán como pocos, de eso nunca cantó nada (14).

Si se tienen en cuenta las condiciones de producción de cada uno de los textos; es decir, quién los emite, a quién se dirigen, pero también cuándo y dónde se sitúan el emisor y el receptor del mensaje, el resultado de la actividad enunciativa es muy diferente ya que José Hernández conoció la vida de los gauchos por haber convivido con ellos, además de tener amplios conocimientos de la situación histórica del país al haber participado en política, mientras que Gabriela Cabezón Cámara escribe sobre una época muy anterior a su nacimiento, de la cual solo tiene conocimientos teóricos. No creemos, sin embargo, que sea casualidad que la novela fuera escrita en el centenario de la publicación de *El payador*, de Lugones, que sirvió para impulsar el fervor nacionalista en Argentina gracias al poema de Hernández, que curiosamente si-

tuaba el modelo de la argentinidad en el gaucho, habitante de la Pampa, cuya forma de vida tradicional, descrita de manera idealizada en el poema, estaba desapareciendo.³

Si bien la escritura de *Martín Fierro* pone en evidencia que la política seguida por los gobiernos argentinos era la eliminación o neutralización de gauchos e indígenas, o por lo menos de su forma de vida, al ser percibidos como un obstáculo para el progreso del país, tal como puede leerse en *Facundo o Civilización y Barbarie*, de 1845, de Domingo Faustino Sarmiento, que trata de la vida de Facundo Quiroga, líder de gauchos e indígenas y uno de sus rivales políticos durante las guerras que dividieron el país entre unitarios y federales; en el caso de *Las aventuras de la China Iron* la enunciación cambia pues nos encontramos con una voz narradora que escribe desde una perspectiva feminista que denuncia el sistema patriarcal a principios del siglo XXI dentro de un contexto de globalización, que también se encuentra con obstáculos que neutralizar.

A través de la voz narradora, *Las aventuras de la China Iron* retoma el tema común del poema de José Hernández y del ensayo de Domingo Faustino Sarmiento; es decir la incómoda presencia de las poblaciones periféricas, lo que es expresado mediante la reproducción de los pensamientos del personaje José Hernández, que en la novela re-

sulta ser un coronel además de un hacendado: “Muchos decían que no había que ahorrar sangre de gaucho pero él sí que la ahorra: consideraba a cada gaucho tan parte de su hacienda como era cada vaca y no dejaba que se le muriera ninguno sin razón” (102). Además, el propio personaje toma la palabra para explicarles a Elizabeth y a la China, la necesidad de la modernización del país: “La Nación necesita esas tierras para progresar. Y los gauchos, un enemigo para hacerse bien argentinos” (135), lo que explicita el objetivo de la leva: la eliminación de los indígenas y la domesticación de los gauchos.

Las palabras del coronel se inscriben dentro del discurso del progreso prevalente en la época de que el país tenía que seguir el modelo de la industrialización marcado por Inglaterra. Los gobiernos que se sucedieron intentaron solucionar el problema de la tierra enfrentando a los indígenas contra los emigrantes ingleses que llegaron a ocupar sus tierras, que estos últimos habían comprado al gobierno argentino; y a los gauchos contra los indígenas mediante la leva, para de este modo eliminarlos a ambos mediante la instalación de fortines limítrofes.

Al alejar a los gauchos de sus propiedades hicieron que estos las perdieran, lo que convirtió este servicio al gobierno en una forma de expropiación *de facto*, por lo que no es irrelevante que la leva sea el punto

de partida tanto de *El gaucho Martín Fierro* como de *Las aventuras de la China Iron*.

Nuestra hipótesis es que dada la intertextualidad existente entre los dos textos, la novela se convierte en un palimpsesto⁴ del poema narrativo, por lo que para comprenderla debe tenerse en cuenta su relación con el texto de referencia ya que a pesar de que los separan unos cincuenta años, ambos sitúan sus argumentos en un periodo histórico claramente identificado, la presidencia de Domingo Faustino Sarmiento.

Ya en el título de la novela encontramos elementos que rememoran el poema gauchesco. Si en el primero el protagonista es un gaucho, en la novela es una china, nombre dado a la mujer del gaucho, palabra que tiene su origen en la lengua quechua,⁵ en la que significa simplemente mujer. Por otra parte, el apellido del protagonista del poema, Fierro, se traduce al inglés, Iron, con el que se identifica a la China como su mujer.

A lo largo de *Las aventuras de la China Iron* asistimos a la construcción de la identidad de quien hasta que conoce a Elizabeth no ha tenido otro nombre que china. Elizabeth le dice que en la Pampa todas las hembras son chinas pero que no es un nombre, por lo que acuerdan que a partir de ese momento se llamará Josephine Star Iron pero el nombre que ella elige al final de la novela es Tararira, que es el nombre de un pez. Es significativo que sea ella quien decida cuál será su nombre, ya que: "En las culturas semíticas el nombrar está fuertemente relacionado con la esencia del ser, del existir. Nada existe a menos que posea un nombre: lo que no tiene nombre no ha sido creado, no existe" (Martínez 58).

Tararira es una mujer que se hace a sí misma, según la definición de Frederick Douglas del *Self-Made Man*, que modifiqué para adaptarla al texto:

Mujer hecha a sí misma [...] es la mujer que debe poco o nada al nacimiento, a la relación, a un entorno amigable; a la riqueza heredada o a los medios de educación aprobados anticipadamente; quienes son lo que son, sin la ayuda de ninguna de las condiciones favorables por las cuales otros hombres o mujeres generalmente se elevan en el

mundo y logran grandes resultados (Douglas 549-550).

Si bien los textos pertenecen a diferentes géneros literarios: lírico y narrativo, tienen en común manifestarse en primera persona: la voz lírica del payador Martín Fierro y la voz autobiográfica de la China Iron. Esta coincidencia permite a los autores presentar perspectivas enfrentadas de la vida de los habitantes de la Pampa a finales del siglo XIX, principalmente de un hombre, "emblema de la argentinidad", y de una mujer/su mujer, cuya existencia ha pasado totalmente inadvertida.

Debe mencionarse que en los poemas épicos se idealiza a los héroes mientras que el género autobiográfico es un terreno de reciente apropiación por parte de las mujeres, ya que tradicionalmente "contar la propia vida de forma escrita ha sido territorio masculino. Ya no solo el reconocimiento posterior, sino incluso la propia producción estaba reservada a los hombres" (Hernández 23), por lo que la elección hecha por Gabriela Cabezón Cámara del género autobiográfico novelado no es tampoco casual.

La capacidad que tiene el género novelístico de crear diferentes perspectivas de un evento hace que ésta sea la forma de representación por excelencia de la modernidad y posmodernidad, en que se ha ido perdiendo el asidero que proporcionaban las certidumbres científicas y la pretendida objetividad de la Historia, por no hablar de los medios de comunicación y las noticias falsas que transmiten en ocasiones involuntariamente. Frente a la verdad única, la episteme⁶ de la posmodernidad propone diversas verosimilitudes, llegándose a afirmar incluso que solo a través de la novela se puede llegar a una percepción justa del pasado.⁷

Bajtín plantea las nociones de autenticidad y extrañamiento,⁸ y con ellas la necesidad de problematizar la separación rígida del paradigma tradicional verdad *versus* verosimilitud, así como la aprehensión del presente y del pasado, posible únicamente gracias a la mediación de los textos literarios/artísticos.

Si consideramos, como Mijaíl Bajtín propone, que el cronotopo del mundo representado en los textos literarios es el procedimiento que el género va configurando para dar cuenta expresivamente de la imagen del hombre en el proceso de cons-

trucción de lo real histórico,⁹ podemos deducir que cada uno de los géneros en que se expresan los textos produce un dialogismo particular; es decir, la interpretación hecha por Lugones del poema épico *Martín Fierro* a principios del siglo XX era propia de un momento de efervescencia nacionalista en Argentina mientras que la novela feminista *Las aventuras de la China Iron* propone que se problematice el periodo de globalización de principios del siglo XXI.

Las aventuras de la China Iron tiene las características del cronotopo de la novela de aventuras propuesto por Bajtín, para quien existe una "conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura" (237), determinado por el género literario, pero también por la interpretación de los textos. Para Bajtín el cronotopo se produce en la intersección de tiempo y espacio y se vuelve visible al espectador y apreciable desde el punto de vista estético.

En el cronotopo de la novela de aventuras Bajtín distingue tres categorías; la novela que estamos analizando correspondería a la tercera categoría: la novela biográfica, que se basa en "el nuevo tipo de tiempo biográfico y la nueva imagen, específica, del hombre que recorre su camino de la vida" (283). El cronotopo del encuentro y del camino estarían relacionados con la novela de aventuras y aparecen en muchas novelas de aprendizaje.

La representación que cada uno de los personajes hace de sí mismo, Martín Fierro y la China Iron, viene determinada por el género literario a que pertenece cada uno de los textos. El Martín Fierro del poema valora positivamente su vida anterior y su discurso se centra en denostar la leva, que lo alejó de su tierra, de su familia, de los otros gauchos y destruyó su vida y la de su comunidad:

Ahí comienzan sus desgracias,
ahí principia el pericón,
porque ya no hay salvación,
y que usted quiera o no quiera,
lo mandan a la frontera
o lo echan a un batallón
(versos 277 a 282).

La China, sin embargo, ve una oportunidad en su alejamiento de la tapera en que ha vivido hasta el momento en que Martín Fierro es reclutado y enviado al fortín con otros gauchos:

Cuando se llevaron a la bestia de Fierro como a todos los otros [...]

Me sentí libre, sentí como cedía lo que me ataba [...] No sabía que podía andar suelta, no lo supe hasta que lo estuve [...] era tanta felicidad que corría leguas desde el caserío hasta llegar a una orilla del río marrón, me desnudaba y gritaba de alegría chapoteando en el barro (13, 14).

Si bien ambos protagonistas parecían destinados a vivir en el mismo lugar en que se ha desarrollado su vida hasta entonces y no imaginaban otras posibilidades, Martín Fierro describe la época anterior a la leva como una especie de época dorada:

Yo he conocido esta tierra
en que el paisano vivía
y su ranchito tenía
y sus hijos y mujer...
Era una delicia el ver
cómo pasaba sus días
(versos 133 a 138).

La China también describe su vida, pero de manera muy diferente:

De vacas y de caballos, sí, de ahí venía lo de los parásitos que decía Liz [...] de esa vida a carne y agua, que llevábamos, sin cultivar ni zapallos ni legumbres, sin tejer, sin pescar, casi sin cazar, sin usar otra madera más que la que se caía y sólo para hacer fuego. Vivíamos medio perdidos, como en un sopor, sentados entre cráneos de caballos y de toros, calzados con botas de potro, comiendo carne cada día y cada noche, yendo a cambiar cueros por caña, yerba y tabaco a la pulpería, arriando animales o marcándolos. Dormíamos todos amontonados, unos arriba de otros estremeciéndonos como se estremecen las larvas en el montón (75).

Durante su viaje la China Iron descubre que su naturaleza es ser nómada y que el nómada lleva su hogar allá donde va:

El hogar siempre nos parece pegado a la tierra, aun cuando sea un barco. O una carreta. Y esa fue mi primera isla, la que me nació mientras viajábamos, un rectángulo de madera y lona que manteníamos oscuro para conservar la frescura y ahuyentar las moscas (51).

Aunque no será hasta que lleguen a Tierra Adentro y entren en contacto con una población híbrida, compuesta de diversas etnias, que encuentren su lugar. Allí conocen una población compuesta por gen-



tes de diferentes orígenes, refugiados expulsados de un mundo distópico, que han creado una forma de vivir acorde con la naturaleza. El texto describe las relaciones que se han establecido entre los miembros de la comunidad como las de una sociedad sin clases inspirada en las culturas de la zona austral, que se identifican a sí mismos por propia voluntad con la cultura más antigua y distanciada de aquellos quienes los marginan y oprimen:

Entre ellos no hay diferencias de status social, mezclado con tehuelches y con bastante winca, pero habían elegido recordar a los abuelos más australes que tenían (152).

Contrariamente al discurso vehiculado por el poema de Hernández y el ensayo de Sarmiento, los indígenas que encuentran pasada la frontera resultan amistosos y descubren que entre ellos también conviven “gauchos, que eran cientos [entre los que se encuentran] los que habíamos ayudado a escapar de Her-

nández” (157) y cautivas inglesas, que le dijeron a Elizabeth que una vez conociera la libertad de la nueva vida “no querría volver nunca a los cuellos rígidos ni a las piernas cerradas” (156).

La descripción de este nuevo pueblo, compuesto por gentes venidas de diversos lugares y culturas, es un ejemplo de inclusión social, en que no existen las diferencias y en la que “los trabajos se dividen por el solo criterio de la aptitud, el deseo y la necesidad, si hay” (156), y nuevamente desafía el discurso del poema en que rige un individualismo egoísta y no existe la colaboración entre los miembros de la comunidad, que están constantemente en conflicto.

La novela se convierte en una reflexión sobre el mundo globalizado, multicultural y en constante migración y propone un mundo que se resiste a los dualismos de género y desafía los criterios sociales establecidos. Propone una mirada diferente del cuerpo, donde la dicotomía hombre/mujer pierde consistencia

y en que los límites de la otredad se eliminan, ya que los miembros de la comunidad “son” pero no están obligados a “tener que ser” de una cierta manera y en la que se enfatiza la necesidad de conexión y acercamiento.

Las relaciones amorosas se construyen de manera natural y las relaciones sexuales no constituyen transgresiones a ningún código de conducta, más bien se presentan como el resultado de la afección y la mutua aceptación. La sociedad, una vez vencido el miedo a la diversidad, a la incertidumbre que provoca la diferencia, construye un microcosmos posgénero, que va más allá de categorías y que logra traspasar las barreras de sexo, clase y raza.

La literatura gauchesca se inscribe dentro del romanticismo, que se caracterizaba por sus héroes marginados que pagaban un alto precio por su aspiración a la libertad,¹⁰ lo que despierta las simpatías del lector, y también introdujo otros personajes que pululaban por la Pampa de aquellos años como eran los criollos, los negros, los mestizos, los erróneamente llamados gringos porque solían ser ingleses, irlandeses o escoceses, y los indígenas, lo que hace que la literatura gauchesca reproduzca una sociedad plural y mestiza aunque también sesgada donde la peor parte se la llevaban los indígenas, sobre quienes caían los calificativos de bárbaros y salvajes... debido a sus ataques inesperados contra los colonos, llamados malones.

La literatura feminista comparte algunos objetivos de la gauchesca como es la denuncia de las estructuras sociales que crean marginación. En el caso de la China Iron, ésta consigue hacer de su situación de persona ignorada una fuerza al poner en evidencia que si bien Martín Fierro no consigue sobrepasar su condición de marginado ella sí lo logra al tomar las riendas de su vida mediante el aprendizaje.

Bibliografía

Bakhtine, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Traducido del ruso al francés y presentado por Daria Olivier. Prólogo de Michel Aucouturier. París: Gallimard, 1987.

Bajtín, Mijaíl. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica” en *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989, pp. 237 a 409. (<http://webs.ucm.es/info/guias/obras/discursos/Tema%20>

5c.%20Bajtín.%20Cronotopo%20y%20novela.pdf)

De Lujan Mattioni, Gisela Marfa. “El payador de Leopoldo Lugones: una solución excluyente al problema de la identidad nacional en el marco del Primer Centenario” (<http://historiaregional.org/ojs/index.php/historiaregional/article/view/167/371>)

Douglass, Frederick. “Self-Made Men”. In Blasinghame, John and John McKivigan (ed.): *The Frederick Douglass Papers*. Series One, vol. 4. New Haven and London: Yale University, 1992, pp. 545-75.

Foucault, Michel. 1969. *The Archaeology of Knowledge*. Trans. A. M. Sheridan Smith. London and New York: Routledge, 2002.

Genette, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

Hernández, Diana Catalina (TakCombative). “Ficción autobiográfica: Parler-trans”. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* 22, 2015, pp. 17-35.

Lugones, Leopoldo. *El payador*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 2009.

Martínez, Francisco G. *La salvación viene de los judíos*. Palibrio, 2012.

Páginas Web:

El Gaucho Martín Fierro (https://es.wikipedia.org/wiki/El_Gaucha_Mart%C3%ADn_Fierro)

Shklovski, Viktor Borisovich (https://es.wikipedia.org/wiki/V%C3%ADktor_Shklovski)

Notas

¹ “En 1913, Leopoldo Lugones dictó en el teatro Odeón una serie de seis conferencias sobre el Martín Fierro. Una de ellas, “A campo y cielo” fue publicada en el mismo año en la revista Nosotros. En 1916 el poeta edita el libro *El payador* en el que reúne y rescribe las seis conferencias” (Lugones 7).

² https://es.wikipedia.org/wiki/El_Gaucha_Mart%C3%ADn_Fierro (Consultado el 4 de febrero de 2020).

³ “La sociedad argentina de principios del siglo XX [...] podría ser caracterizada como conflictiva. Diferentes factores se sumaron para que muchos intelectuales del momento consideraran inevitable la decadencia y el desorden social [...] las principales ciudades del país se transformaron en receptoras del mencionado aluvión inmigratorio [...] Como era de esperar, la afluencia de habitantes afectó a estas ciudades, que se encontraban en pleno crecimiento y urbanización, convirtiéndolas en una amalgama de nacionalidades y lenguas. Este cosmopolitismo comenzó a ser visto como un problema e incluso una amenaza para la identidad y lengua nacionales por parte de los intelectuales y de la clase dirigente” <http://historiaregional.org/ojs/index.php/historiaregional/article/view/167/371> (Consultado el 28 de enero de 2020)

⁴ Si bien en la antigüedad los palimpsestos eran manuscritos que conservaban huellas de otra escritura anterior en la misma superficie que había sido borrada para escribir encima un nuevo texto, en 1989 Gérard Genette recupera el término en su ensayo *Palimpsesto*. La literatura en segundo grado

para dar cuenta de la intertextualidad de los textos literarios.

⁵ (del quechua: muchacha y por extensión hembra), “paisana”, “guaina” (en el norte litoraleño), “gaucha” y “prenda”. <https://www.scribd.com/doc/17421008/DICCIONARIO-QUICHUA> (Consultado el 22 de enero de 2010)

⁶ Episteme: “In any given culture and at any given moment, there is always only one episteme that defines the conditions of possibility of all knowledge, whether expressed in a theory or silently invested in a practice” (Foucault, 168).

⁷ Según Bajtín: “Representar el pasado en una novela de ninguna manera implica que lo modernicemos. Por el contrario, la representación verdaderamente objetiva del pasado solo es posible en la novela. La actualidad, con su nueva experiencia, persiste en la forma misma de la visión, en su profundidad, agudeza, amplitud y vivacidad; pero no está obligado a penetrar el contenido de la novela como una fuerza que moderniza y altera el pasado. En otras palabras, toda actualidad importante, sería, necesita de una imagen auténtica del pasado, del auténtico lenguaje extrañado de un pasado extrañado” (Bakhtine 1987: 463, la traducción es nuestra).

⁸ “El propósito del arte es el de impartir la sensación de las cosas como son percibidas y no como son sabidas (o concebidas). La técnica del arte de ‘extrañar’ a los objetos, de hacer difíciles las formas, de incrementar la dificultad y magnitud de la percepción encuentra su razón en que el proceso de percepción no es estético como un fin en sí mismo y debe ser prolongado. El arte es una manera de experimentar la cualidad o esencia artística de un objeto; el objeto no es lo importante” https://es.wikipedia.org/wiki/V%C3%ADktor_Shklovski (Shklovski, Viktor Borisovich. “El arte como recurso”, 12) (Consultado el 9 de febrero de 2020).

⁹ “En la literatura el cronotopo tiene una importancia esencial para los géneros. Puede afirmarse decididamente que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo; además, el tiempo, en la literatura, constituye el principio básico del cronotopo. El cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica” (Bajtín 238)

¹⁰ “El héroe romántico es un arquetipo literario que se refiere a un personaje que rechaza las normas y convenciones establecidas, ha sido rechazado por la sociedad y se tiene a sí mismo como el centro de su propia existencia”. <https://www.hisour.com/es/romantic-hero-35838/> (Consultado el 27 de enero de 2010)

Los entrañables adefesios de Ena Lucía Portela

Mayerín Bello
Ensayista y crítica. Profesora de la
Universidad de La Habana. Su libro
más reciente, *Encuentros cercanos
de vario tipo. (Ensayos sobre litera-
turas en diálogo)*.

*Nada tan delicioso como violar impunemente
la inefable soledad del lector.*
ENA LUCÍA PORTELA. "Un loco dentro del baño"

En la entrevista que Ena Lucía Portela concedió a Saylín Álvarez Oquendo, en tono de confabulación irreverente, la emprende contra la crítica universitaria por manipular su obra y acomodarla a todo tipo de veleidad exegética:

En lo que atañe a estudios académicos, la bibliografía acerca de mis narraciones es bien copiosa. Yo te diría que hasta demasiado. Hay estudiosos por ahí que dan la impresión de que lo único que se lee en la vida, aparte de los libros teóricos de moda, son textos narrativos de la Pequeña Escritora, para después entretenerse encasquetándoles a dichos textos las teorías que leyeron anteriormente. Vaya, como si resolvieran un *puzzle* o algo así. Y se ganan premios y todo haciendo eso, no vayas tú a creer. ¿No sabías que soy postmoderna, postlacaniana, queer, travesti literaria, feminista en el clóset, caníbal [¡jo, esa me gusta!], postrevolucionaria, autorreflexiva, iconoclasta y otras cuarenta mil lindezas que parecen nombres de enfermedades contagiosas? Pues lo dicen ellos, los académicos, que son muy perspicaces, no sólo aquí en la UH, sino en los departamentos de Letras Hispánicas de las más variopintas universidades de este planeta.¹

Tal declaración, sin embargo, no arredró a nadie y continúan acumulándose los estudios sobre la autora. Yo misma, que provengo de su amada *alma mater*, acepto el desafío al proponer una vez más² la "degustación" de tres cuentos especialmente ilustrativos de su peculiar humorismo, y donde practica casi con saña lo que se pudiera llamar una *poética del adefesio*, alusiva al procedimiento caracterológico de varias de sus criaturas de ficción.

Comencemos por *El sueño secreto de Cenicienta*, que reescribe, "canibalea", el archiconocido cuento infantil y nos regala una historia con fin de pelea por *knock out* —entre otras razones porque revela la identidad de la voz narradora—, perfectamente construida al reutilizar los motivos que constituyen la urdimbre del relato base: madrastra perversa, hermanas feas, príncipe azul, baile, huida de medianoche, zapatilla perdida, etc. La cadena de subversiones y deconstrucciones que animan el cuento eleva de continuo las expectativas, satisfechas por las ingeniosas y simpáticas soluciones. Así, Cleis, la Cenicienta, es una luchadora que "jamás se resignó a su desventura [...], empezó a lavar y planchar ropa, a escondidas de su madrastra, para otras señoras de nuestro pueblo. [...] Tenía un sueño secreto: convertirse en actriz de telenovelas [...] anhelaba interpretar a la 'villana' [...]" [p. 118³]. Al final logra realizar su sueño en la radio. El príncipe azul, por su parte, resulta ser un pervertido; abandonado por Cenicienta se compromete con la hermana Lotta

quien guardó el zapato dejado por Cleis, zapato que, por cierto, “le servía a media comarca” [p. 121]. Lotta termina siendo víctima del maniaco sexual, fallecido a su vez en un accidente. A diferencia de la imagen canónica, Regan, la otra “hermana fea”, resulta ser muy buena persona, sin sombra de amargura por su condición física (“fea con ganas: esculpida y jorobada, bajita, con ojos de búho. Taciturna como ella sola [...] —p 117). Ello no le impide sacar partido de los buenos momentos que le regala la vida —como el poder agarrar una buena “curda” a base del Dom Perignon del ricacho—, así como alegrarse de que los anhelos de su media hermana explotada se vean realizados, y sea castigada la iniquidad de sus consanguíneas. No es casual, por otra parte, que el atractivo del personaje esté aliado a una desventaja de orden físico, presentado aquí de manera amable, sin la ostentación de otras criaturas singulares, pues Regan no llega a ser un verdadero adefesio, condición que alcanza su consagración en otros dos estupendos cuentos: *Un loco dentro del baño* y *Al fondo del cementerio*.

La presencia del personaje “raro” en la escritura de Ena Lucía Portela ha sido muchas veces señalada por los estudios críticos. Luisa Campuzano, por ejemplo, enfatiza su recurrencia: [...] los “raros” y las “raras” de todo rango, sus relaciones grupales, así como algunos espacios de selectiva marginalidad, pueblan la narrativa de Ena Lucía Portela, unas veces al servicio de ese humor pérfidamente culto que va instalándose como rasgo distintivo de su hacer, y otras, constituyéndose en ejes de la trama de algunos de sus textos [...].⁴

Mientras que para Adriana López Labourdette —refiriéndose, en particular al personaje dual y protagonista de la novela *La sombra del caminante*— esa rareza se puede concretar en “lo monstruoso”, tal como es entendido por Michel Foucault:

Dicha figura señala e impugna así tres instancias de poder: el poder biológico—médico sobre el que se sustentan la caracterización y la división de las especies [...], el poder didáctico y disciplinario que controla la conducta de los hombres, y el poder biológico—sexual que gestiona el contacto entre cuerpos, distinguiendo modos de deseo aceptables y/o aberrantes.⁵

Valga llamar aquí la atención sobre el hecho de que estas tres formas de la anomalía coinciden con una noción plural de lo monstruoso que, según Foucault, regirá a partir del siglo XVIII y principios del XIX. Se unen en esta tríada el monstruo propiamente dicho (en tanto cuerpo imposible y extremadamente raro), el incorregible (en tanto figura de la infracción jurídica) y el masturbador (en tanto desviado sexual).⁶

Continuando en esta dirección, podría afirmarse que la “poética del adefesio” en Portela es una exasperación de la rareza, o una forma

rios de sus espacios son recreados ficcionalmente sin dejar de ser por ello reconocibles. El vestíbulo, el baño y la biblioteca, ubicados en la planta baja de edificio, son los escenarios de la narración, que tiene por personajes principales a los jóvenes Chantal y Danilo, al portero, al bibliotecario, al búho habitante del inmueble y a una señora que, casualmente, pasa por esos predios, urgida de ir al servicio sanitario. Los acontecimientos, en un momento dado, se precipitan: Chantal, que ha permanecido escondida en la biblioteca hasta que cae la noche espionando a Danilo —por quien se siente poderosamente atraída—,



atenuada de “lo monstruoso”, amén de un singular modo de concebir algunas de sus memorables y marginales criaturas de ficción. La fea indefensión y la repulsiva vulnerabilidad de tales seres generan empatía y suscitan en el lector un amasijo de emociones de difícil deslinde, pues aquel es confrontado con apariencias y conductas repelentes pero que forman parte, asimismo, de la condición humana.

Por otro lado, el contraste entre estos personajes de conductas y apariencias atípicas y aquellos que funcionan en el mundo habitual y cotidiano, constituye un conflicto habitual en muchas de las narraciones de Portela, como sucede en las dos que examinaremos.

Un loco dentro del baño regala una experiencia sui generis a todos los que han estudiado en la hoy llamada Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, pues va-

continúa su solitario asedio ahora detrás de una columna próxima al vestíbulo, donde su ídolo conversa, sentados ambos en un banco, con el adefésico portero. Aunque su propia conducta es bastante inusual —Chantal a estas alturas se ha ido despojando de la ropa, dizque por el calor—, a la muchacha le resulta curiosa la insólita familiaridad y el afecto que se demuestran el joven y el guardián. Y es entonces cuando todos asisten a la huida despavorida de la señora que ha ido al baño —con quien también se ensañará el búho del edificio—, pues aquella ha sido testigo de un extraño ritual fálico protagonizado por el bibliotecario, ceremonia a la que se sumarán, al final del cuento, Danilo, el portero y la propia Chantal.

Aunque medio raritos por sus conductas, Chantal y Danilo están lejos de ser adefesios. Es más, Chantal se adivina físicamente atractiva y



“Danilo era muy buen tipo, con algo de árabe o de hindú” [p. 40]. Con el bibliotecario, en cambio, empezamos el corrimiento hacia el rojo del espectro —esto es, el alejamiento de las vecindades habituales—, desplazamiento que tiene su acmé, justamente, en el adefesio del portero. Así, el bibliotecario, que durante día podría parecer “un feo corriente, nada diabólico” [p. 36], cuando las brumas empiezan a invadir la biblioteca aparece en su rostro “una mueca torcida, similar a un maquillaje fúnebre: la tez muy pálida, espectral, los ojos hundidos y la boca una línea recta, dura. Una calavera.” [p. 36]. Es el devenir narrativo de este personaje el que anima la peripecia del cuento y genera la sorpresa cuando el severo guardián diurno de los libros se transforma en el gozador oficiante del rito nocturno. Su complemento desde el punto de vista caracterológico es el portero, llamado, justamente, el

adefesio, pues se encarga de exacerbar, casi a modo de emblema, la rareza dominante en el cuento:

Lo suyo debía ser una malformación congénita, pensaba ella interpretando al adefesio. Un síndrome de Down combinado con otros sufrimientos, quizás un accidente en el momento del parto o una madre sifilítica. Tal vez el producto de un romance incestuoso en la región más prohibida de la consanguinidad, una onda digamos faraónica. [...] Aquella transparencia endeble [...] y coronada por una pelusa naranja como la de uno de los Muppets, aquel cuello membranoso con textura de hoja de col o de algo no demasiado terrícola, aquel remedo de voz, hecha como de lamentos y letanias y más aguda que la de una niña, aquel envejecimiento prematuro y flácido en una cara de chimpancé y un cuerpo lleno de verrugas pardas

o rojizas, le inspiraban a Chantal, como a todo el mundo, algo entre lástima y repulsión. [p. 42]. Otro acierto del relato es la fórmula empleada para contar la historia: un narrador omnisciente, que conoce las indoles de los personajes y que rige el conjunto de las movidas, pero que ha optado por restringir su focalización a la mirada y la conciencia de Chantal. Ello le permite varias cosas: dotar al relato de una subjetividad permisiva, capaz de asimilar la subversión de estereotipos y cánones; enfatizar la caracterización de los otros personajes al filtrarlos por un prisma a la vez desprejuiciado e imaginativo, y connotar así la de la propia Chantal; aprovechar la condición de *voyeuse* de la joven para ofrecer escorzos tanto de orden espacial como connotadores de los personajes, a la vez que se conforma la atmósfera cuasi gótica del cuento. En un momento dado la focalización cambia, se vuelve panorámica, cuando irrumpe el verdadero ser extraño del cuento: la señora que terminará huyendo espantada. Ella es el ser que no ha lugar en esa facultativa noche de Walpurgis. Pero la cumbre de este singular expresionismo porteliano está, hasta que no se demuestre lo contrario, en *Al fondo del cementerio*, donde encontramos una vez más el triángulo amoroso, en este caso equilátero por el similar componente adefésico de sus integrantes.

En medio de un hábitat y de pasatiempos abyectos, esto es, en una casa totalmente desvencijada, sucia, invadida por las cucarachas que son las mascotas del hogar, y ubicada justamente al fondo de un cementerio, parque de recreo de los habitantes de esta “mansión”, tiene lugar una historia de amor incestuoso entre dos hermanos huérfanos, Lisandro y Lavinia, unión perturbada por la llegada de la Momia, como es llamado el amante de esta.

El hermano, Lisandro, “era un ripio, una porquería, casi un cadáver viviente” [p. 11]; su voz, “helada y gelatinosa si pudiera tocarse” [ibídem]; “si bien no llegaba a los veinte, en verdad parecía un anciano, no solo por los cabellos grises, casi blancos, sino también por ese peculiar aspecto apergaminado y marchito que los caracteres sugestionables pueden adquirir en el transcurso de una sola noche de terror” [ibídem]. La hermana Lavinia: “Flacundenga, chupada, puro hueso, rótulas salientes



y téticas lacias como de perra con muchos partos debajo de una bata transparente y hedionda” [p. 17]. La Momia, el novio, “era un individuo encorvado, sombrío, con una fisonomía tenebrosa, patibularia y descarnada que a nadie más le hubiese gustado. [...] El advenedizo trabajaba limpiando pisos, baños y escupideras en un hospital oncológico, lo cual representaba un ascenso para él, ya que antes había sido sepulturero y la casi muerte, aunque más estrepitosa, le era, con todo, preferible a la muerte. [...] Epiléptico de gran mal, sus conocidos lo tenían por falto de seso [...]” [p. 22]. En fin, con “sonrisa algo sardónica (la sonrisa de una momia, no se le pidan peras al olmo) [...]” [p. 23]. A pesar de todo, como se verá, una bella persona.

Pero Portela, además de dejar que se cocinen en su propia salsa, la da a probar al “otro”, el simple mortal que se aparece en aquella mansión erigido en *Terminator* de las pululantes y ubicuas compañeras de este trio, el llamado perifrásticamente “el hombre del aparato” quien, luego de algunos traumas físicos y sicológicos severos provocados por el encuentro con la “tiendecita de los horrores”,

insiste hasta el último momento en cumplir con su misión.⁷

Varios son los recursos que moviliza aquí Ena Lucía para urdir su malévola historia, al menos aquellos que nos mantienen en jaque hasta el final. Uno de ellos es la continua tensión que recorre el triángulo que conforman los tres personajes habitantes de la casa, tensión manifiesta en el tortuoso amor entre Lisandro y Lavinia, con su crisis irresuelta, y en el rencor que en Lisandro provoca la llegada de la Momia, proyectado tanto hacia esta como hacia la hermana, atemperados, crisis y rencor, por el espíritu sosegado del epiléptico comprensivo. En un momento dado de la trama, cuando ya esos conflictos han sido explorados, la autora no los deja decaer al introducir un nuevo y curioso ente, cuya complicada índole lo hace oscilar entre el personaje y la cosa. Es justo la Momia quien, con su regalo a Lavinia, le da nuevo impulso al argumento:

“Para que mi chiquitica no lllore más”, le dijo mientras ella deshacía el paquete y encontraba un amasijo de tejido orgánico, deshilachado y violáceo en algu-

nas partes, una bola blanquecina y como reventada por dentro, con repelentes venitas azules, cubierta de protuberancias, diminutos chichones, granos y algún que otro pelillo, estrangulada por algo que parecía intestino o tripa, y provista, además, de un ojo [¿humano o repetimos la toma del perro andaluz?] de mirada extraviada, todo el conjunto sumergido en formol dentro de un recipiente cilíndrico, de vidrio, con la tapa asegurada, unos diez centímetros de diámetro y altura similar. [p. 24]

Es precisamente el regalo el que ahonda en la crisis entre los dos hermanos y el que parece que va a permitirle franquear el límite prohibido al hombre del aparato.

Lavinia, que quiere reconciliarse con su hermano, termina por traspasarle el regalo no sin antes advertirle malignamente que para deshacerse de él tendría que regalarlo a otro so pena de la eterna persecución vindicativa del “ojo”. El crédulo Lisandro, horrorizado, apela al fumigador, a quien no apocan engendros en formol y quien ve en el pacto la posibilidad de cumplir con la misión que

se le ha encargado en la vida. En consecuencia, la función narrativa del hombre del aparato, desde el inicio mismo de *Al fondo del cementerio* es —una vez más— dar vida al conflicto entre los raros y adefesios por un lado, y los representantes del mundo de la “normalidad” por el otro, articulado en el cuento mediante la prohibición del cruce del límite —la puerta de la casa—, la otra fuente de tensión en el relato. Dicho todo esto, creo, sin embargo, que la principal interacción a la que se le toma el pulso en el cuento es la que se establece entre la autora y su receptor modelo. Ena Lucía Portela asume el reto de, a estas alturas del campeonato, *épater le lecteur*, a quien seduce con sus muchos recursos ya probados —tramas bien urdidas; concepción de caracteres estrafalarios, seductores y con trasfondos complicados; prosa ágil, elegante y llena de desparpajo, donde la referencia culta adensa, sin lastrarlo, el discurso; empleo de diversas gradaciones del humor, etc.— para luego sumergirlo en un universo donde, en medio de cucarachas apachurradas, olores de camposanto, masas cárnicas, seres tan humillados y ofendidos que no pueden serlo más, todavía son posibles el amor auténtico, la angustia nacida de entrever los propios e insondables abismos, y la bondad.⁸ Ante nuestras muecas de asco, ante nuestro instintivo alejamiento de todo ese universo, el narrador (la narradora) se empeña en persuadirnos para que desautomaticemos percepciones y sentimientos en pro de un humanismo que incluya a ese otro que la vida ha proscrito del habitual contrato social, como sucede con el personaje más entrañable del cuento:

La increíble Momia era justo ese tipo de persona, ideal para algunos, que de nada se asombra, que va como si volviera y resiste sin chamuscarse el salto a través del aro de fuego de cualquier historia sucia y perversa (?), ya no humana, como lo más natural del mundo, porque todo puede ser y el escándalo solo reside en aquello que nos tomamos demasiado en serio. Era, en fin, uno de esos bienaventurados que consideran las cosas con calma y filosofía en el mismo orden en que van llegando. [p. 23].

Tan persuasiva resulta Ena Lucía que hasta logra que su *Terminator*, sin renunciar a la misión prefijada y

hondamente asumida, ensanche su *weltanschauung*:

En los últimos tiempos había aprendido que el supremo asco, el que provoca arqueadas, estremece, da escalofríos, eriza los pelos desde la raíz y por momentos se confunde con el miedo, no proviene de los objetos en sí mismos, sino de lo que el ser humano hace con ellos. De la función y hasta la forma que les otorga. En última instancia el supremo asco se refiere a ciertas zonas del ser humano que quienes arrugan la nariz se resisten a descubrir en sí mismos, puro reflejo. [p. 31].

En fin, desafiantes lecciones de *rarum natura* que atentan contra nuestras soledades lectoras, pues a la vez que nos aplastan —pobres cucarachitas kafkianas— con el horror y el desamparo que se adivinan en el reverso risueño de tales rarezas, nos regocijan y conmueven.

Notas

¹ Saylín Álvarez Oquendo. “No me hagas preguntas capciosas”: Conspirando con Ena Lucía Portela”, en: http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2010/Entrevista_Portela.html

² Es copiosa la bibliografía sobre la obra de Portela. Estoy lejos de haber surcado todo ese maremágnum crítico, aunque tampoco me resulta una tierra incógnita. Destacaría los siguientes estudios por lo provechosos que me resultarían para la lectura que propongo en estas líneas, listado que está muy lejos de ser exhaustivo en relación con el tema abordado y que da fe de mi ignorancia sobre otras contribuciones: Nara Araújo, “Erizar y divertir: la poética de Ena Lucía Portela”, *Diálogos en el umbral*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2003, pp. 82-111; Chiara Bolognese, “El cuento cubano del siglo XXI en las voces de Ena Lucía Portela y Jorge Enrique Lage” en: *El cuento hispanoamericano del siglo XXI*, Agustín Prado Alvarado [coordinador], *América sin Nombre*, 22 [2017]: 73-81; Luisa Campuzano, “Literatura de mujeres y cambio social: narradoras cubanas de hoy”, *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios*, La Habana, Ediciones Unión, 2004, pp.142-168; Iraida H. López, “Prólogo”. En: López, Iraida H. [ed.] *El viejo, el asesino, yo, y otros cuentos*. USA: Stockero, 2009, VII-XXV; Adriana López-Labourdette, “El sueño de la Revolución produce monstruos. Cuerpos extra/ordinarios y aparato biopolítico en *La sombra del caminante* [Ena Lucía Portela, 2001]”. En: *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 12, invierno, 2015, pp.31-50. Disponible en: https://revistes.uab.cat/mitologies/article/download/v12-lopez-labourdette/pdf_4; Solem Minjárez, “Humor y autodestrucción: la construcción de la indefinición identitaria en la narrativa breve de Ena Lucía Portela”.

En: *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, Vol. 10, invierno, 2014, pp. 33-48. Disponible en: <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v10-minjares>; Ivonne Sánchez Becerril, “La construcción de los personajes en la obra de Ena Lucía Portela”, *Kamchatka: revista de análisis cultural*, julio, 2015, pp. 455-480. Disponible en: https://www.academia.edu/31262095/Ivonne_Sánchez_Becerril_La_construcción_de_los_personajes_en_la_obra_de_Ena_Lucía_Portela

³ Ena Lucía Portela: “El sueño secreto de Cenicienta” en: *El viejo, el asesino, yo y otros cuentos*, edición de Iraida H. López, Editorial Stockero, U.S.A., 2009. Todas las citas provenientes de los cuentos se han tomado de esta edición. A continuación solo se indicará la página entre corchetes.

⁴ Luisa Campuzano: “Literatura de mujeres y cambio social”: narradoras cubanas de hoy”, en: *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios... Escritoras cubanas [s. XVIII-XXI]*, Ediciones Unión, La Habana, 2004, p. 161.

⁵ López-Labourdette, Adriana: “El sueño de la Revolución produce monstruos. Cuerpos extra/ordinarios y aparato biopolítico en *La sombra del caminante* (Ena Lucía Portela, 2001)”. En: *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 12, invierno, 2015, pp. 42,43: https://revistes.uab.cat/mitologies/article/download/v12-lopez-labourdette/pdf_4.

⁶ Ibídem, nota al pie, p. 42. Se remite allí a: Michel Foucault, *Los anormales*, Madrid, Akal, 2001.

⁷ Para Nara Araújo, en el cuento se opera una desacralización del horror, entre otras razones porque “lo abyecto coexiste con la vida cotidiana y Eros, con Tanatos. Las referencias culturales de un narrador, esta vez omnisciente [...], su tono jovial, y el lenguaje coloquial y vulgar de los personajes, conforman un discurso de vecindades irónicas y paródicas. La desacralización del horror resulta, además, del contraste entre el mundo de cucarachas de los hermanos, al fondo del cementerio, y el obsesivo esfuerzo del mundo de “la normalidad”, representado por el “hombre del aparato” [el fumigador], por entrar en ese *hortus closus*.” [Nara Araújo, ob.cit., pp. 102,103].

⁸ En el inteligente y ya citado estudio que Nara Araújo le dedica a la narrativa porteliana, la estudiosa se refiere a la imprescindible competencia del lector de la narración que se analiza: “Relato que eriza y divierte, ‘Al fondo del cementerio’ moviliza la expectativa de recepción del lector y construye un lector implícito, similar a los de los otros textos de Portela, quien debe ser competente y modelo, en su potencial reconocimiento de las referencias intertextuales, en un pacto de lectura cuyos principios implican la aceptación del simulacro y de la representación simbólica”. [Nara Araújo, ob.cit., p. 104]. Sin dejar de concordar en lo esencial con esta apreciación, me parece que el reto en este cuento rebasa la mera competencia intelectual para ampliarse a otra de orden afectivo, como ha quedado dicho.

Viejos pánicos:

la vejez en relatos
de Rosa Beltrán
y Ana García Bergua

Ana Rosa Domenella
Profesora e investigadora
de la Universidad Autónoma
Metropolitana, unidad Iztapalapa.
Adscrita al Área de Investigación
de Literatura Hispanoamericana.

Estamos aquí para envejecer.
MICHEL DE MONTAIGNE.

La vejez es un naufragio.
CHATEAUBRIAND.

I

Virgilio Piñera, el gran escritor cubano (1912-1979), vivió muchos años en Buenos Aires, tradujo en equipo parte de la obra de Gombrowicz (del francés, no del polaco) y su obra, según algunos críticos, está más cerca de Macedonio Fernández y Samuel Becket que de Alejo Carpentier o Lezama Lima. Este “introyto” es para justificar el título elegido y para introducir el tema de la vejez, ya que su obra de teatro *Dos viejos pánicos* aborda a una pareja de ancianos —Tota y Tabo— que juegan a matarse o a morir con un tono comitrágico y absurdo. Me dedicaré en este Coloquio Internacional sobre “Humor, ironía, parodia y otras tretas de las mujeres para re/des/construir la historia y la cultura latinoamericanas y caribeñas” a analizar textos de dos narradoras mexicanas contemporáneas: Rosa Beltrán y Ana García Bergua (nacidas en la Ciudad de México en 1960, y ambas egresadas de la Facultad de Filosofía y Letras), que presentan a parejas de ancianos desde una perspectiva paródica y de humor negro en un par de textos breves: “El caso uno. Sobrevivencia del más adecuado”, que inicia la serie de siete casos presentados por el narrador neodarwiniano en la novela *El cuerpo expuesto* (Alfaguara, 2013) de Rosa Beltrán y dos cuentos de Ana García Bergua del volumen de relatos *La tormenta hindú y otras historias* (Lumía/ Conaculta 2015). En ambos casos se trata de parejas de esposos que presumiblemente han envejecido juntos.

II

La ambiciosa novela de Rosa Beltrán aborda y entrelaza dos historias, la del gran naturalista del siglo XIX, Charles Darwin, autor de *El origen de las especies por la selección natural* y otra sobre un anónimo y oscuro seguidor de sus estudios en el mundo contemporáneo, que tratará “la involución de los humanos” en un programa radial y luego en un sitio de internet llamado “El origen de la involución”. En ambos casos se trata de coleccionis-





tas: de plantas, animales y fósiles en Darwin y de seres en mutación, sujetos que acceden a ser expuestos al “colgar” sus cuerpos e historias en “una red virtual”, en el neodarwiniano anónimo. El escéptico y depresivo narrador está convencido de que la especie humana no tiene salvación, sobreviven los más adecuados al medio, no los mejores, por tal razón el primer “caso” que puede leerse como un cuento se titula: “Supervivencia del más adecuado”; va precedido, como el resto de los “casos”, por un fragmento tomado de los escritos de Charles Darwin sobre el principio de la selección natural.

La historia está narrada por el marido, que al cumplir 70 años decide adiestrar a su mujer en el “arte del deterioro” (p. 29) porque es consciente de que “los hombres nos vamos antes”. Pero no está dispuesto a ser prescindible, por tal razón, asegura que las viudas “se quedan ciegas, sordas, cojas, etcétera” (*idem*) y va a entrenarla con un plan lógico (según él) que va de la cabeza a los pies (de ahí “el cuerpo expuesto” del título). También, en un tono que percibimos los lectores como irónico, asegura que la historia de la viuda alegre “pertenece al cine y la literatura”. El tono del relato va en aumento de intensidad y

saña: le venda un ojo o los dos porque asegura que los ciegos tienen más suerte o apoyo en la vida que los tuertos. El experimento provoca efectos desestabilizadores para la mujer, que sin embargo no pierde aún el sentido de la realidad. El marido la critica por no saber usar la yema de los dedos o el pie para prevenir obstáculos y la regaña: “¿Qué tal si me tiras encima la jarra de té caliente?”. Y ella le contesta: “¡Pero si tú ya no estarás!” Él defiende su argumento previendo que ella puede —sin ver— arrojarla por la ventana. Continúa con la sordera y le coloca tapones y ella se confunde aún más por no saber si en esa etapa del experimento es ciega o sorda. Después le va atando cuerdas por todo el cuerpo: “en una pierna para avisar que algo ardía en la lumbre; en los brazos para indicarle que alguien venía subiendo por la escalera” (p. 30) y luego una mordaza que le impide gritar. Los lectores compartimos las propuestas de la víctima: “los pies, querido”, porque ella piensa que inválida no podrá ir a cobrar la pensión, a lo cual él responde con una reflexión socarrona: “Ya se ve la clase de viuda que serás. Inválida pero avarienta” (*idem*). Y en el proceso de sobrevivencia al deterioro físico el marido la convence de que es mejor ser paralítico que cojo; o sea la conduce al lecho y la ata de pies y manos. Cuando ella imagina qué podrá hacer inmovilizada, él vuelve a colocarse en el centro del escenario: “Podrías recordarme, sugerir” (p. 31) y ella, aún dueña de la palabra y del principio de realidad le responde: “¿Para qué?” y el marido le dice: “Para matar el tiempo, por ejemplo” y ella: “Si lo único que tendría sería el tiempo ¿para qué querría matarlo? Y la reflexión del marido es generalizante: “las viudas tienen una lógica implacable” (*idem*) que resulta irónica desde la perspectiva del narrador o autor/a implícito/a. Finalmente, la mujer le dice que él quiere volverla loca pero no acepta interrumpir el ejercicio experimental, le ruega, incluso, continuar... La voz del marido cierra el caso-relato a manera de coda: “Los locos son convincentes hasta ese grado en que, aun rebelándonos, acaban por tener la razón”. La dupla razón-locura me lleva a recordar lo que Franca Basaglia afirmaba en su libro *Mujer, locura y sociedad*: “No existe historia de la locura que no sea historia de la razón” (Basaglia



1985:59) y propone entender la cura [no como natural] sino como un producto histórico-social. Pero también escribió Franca Basaglia: “Porque todo lo que es y hace la mujer es obvio, es decir, natural” (Basaglia 1985:25).

III

Ana García Bergua ha publicado novelas, cuentos y crónicas, algunos de los cuales se han clasificado como neofantásticos. El volumen que hoy comentamos, *La tormenta hindú y otras historias* lo edita Textofilia y Conaculta en 2015.

El primero de los 22 relatos se titula: “No sé qué hago aquí”, y el número 19 “La tormenta hindú”. “No sé

qué hago aquí” es la primera línea de la historia contada, a manera de soliloquio, por una voz masculina en primera persona, que tras la confesión de extrañeza nos introduce a los lectores en un espacio festivo; la gente come, bebe y baila y él se siente fuera de lugar porque no sabe el porqué de su presencia en el salón ni tampoco el motivo del encuentro. Junto al narrador están varias mujeres, una señora “guapa” con un escote que se convierte en *leit motiv*, a quien él designa como “la pechugona” y una “viejita”. Su preocupación es seguirle los pasos a alguien que llama Fabiola y se supone es su mujer, que baila con un tal Roberto que es su amigo y compadre. Recuerda otro momento de confusión y olvido en otro tiempo y espacio: en un viaje a Zihuatanejo (o sea una playa del Pacífico) y también rescata de su memoria la visita a un médico y la recomendación de que recuerde su nombre, datos familiares y lo que hizo el día anterior como ejercicio para recuperarse.

En su esfuerzo por recobrar la memoria nos enteramos de su nombre, el de su mujer y el de sus hijos; también del lugar en que viven: el hijo mayor vive en Houston y una hija en Londres. Recuerda que cumplirá 75 años y que se jubiló hace 15 años. En su deambular por la fiesta, en un vano intento por recuperar a Fabiola de los brazos de Roberto y encontrar el baño, se cruza con otros invitados que comentan el mundo de la política al que perteneció —fue diputado— y sus clases en la Facultad de Derecho, pues un autonomi-

nado exalumno que lo llama” maestro”; él no lo recuerda, tampoco su paso por la cátedra. Cuando trata de interpelar a la supuesta Fabiola la mujer no lo reconoce; por lo tanto, él cree que todo se trata de un sueño. Si así fuese, los “restos diurnos” de la realidad se materializan con la salsa de la pechuga en el escote de la vecina de mesa quien lo llama “Don Rodolfo” y a veces lo abraza, mientras la conversación gira en torno a la inseguridad en las calles, el robo de su

reloj Rolex y alusiones a la corrupción política.

Convencido de que está dentro de un sueño, decide cumplir su deseo de acercarse al escote de la vecina y limpiarle la mancha de salsa con una servilleta. Es el momento en que se produce el desenlace y la anagnórisis porque, junto a la acción va la palabra, la llama “mamacita”.

Y retomando la focalización del viejo, desmemoriado y desorientado (pero audaz para cumplir su deseo de tocar a la vecina pechugona), nos enteramos que todas las mujeres de la mesa —a manera de un corogrigo— “quedan como pasmadas”; es el momento en que se filtra la perspectiva y el tono del metanarrador o la autora implícita al añadirse la siguiente observación: “hasta en los sueños se pasman las mujeres” (p.12). Las lectoras y lectores nos enteramos que la “viejita” es nada menos que Doña Fabiola, quien se levanta muy contrariada y le dice a su marido: “Yo creo que ya nos vamos Rodolfo”. Y aunque la pechugona la tranquiliza, ella lo conmina a irse: “Ándale, vente” (recordemos, por lo general, para los hombres la esposa es siempre, en el fondo, la madre). El desorientado protagonista continúa con su relato: “la *viejita* me ayuda a levantarme” y es la voz de la mujer que cierra la historia: “No ganamos para vergüenzas, me dice, cada día estás peor” (*idem*). En este cuento gana la partida la mujer quien, aunque avergonzada, cumple con su mandato de género de *ser para otros*; tendrá que seguir lidiando con el marido y sus olvidos.

Ella tendrá, en el relato —y quizás en la historia marital— la última palabra.

IV

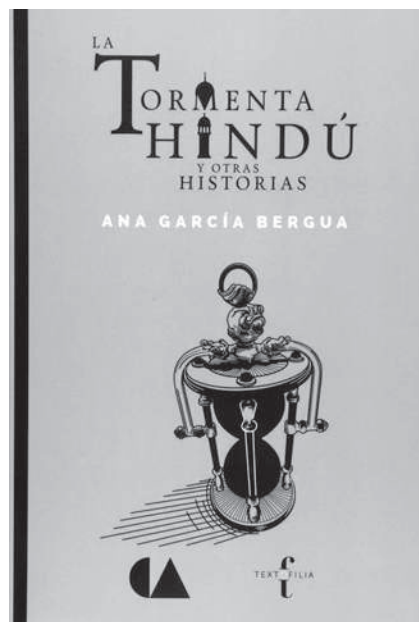
“La tormenta hindú” presenta, como en los cuentos anteriores, una pareja anciana de protagonista; en este caso superan los 80 años y curiosamente, la temática es de complicidad en la experimentación erótica. El punto de vista pasa a un narrador externo que nos va guiando en el relato desde la focalización del hombre, llamado Adán Gómez —su mujer no es Eva sino Rebeca—; viven solos en un departamento, aunque más tarde nos enteramos los lectores/as que tienen varios hijos y nietos.

La historia inicia con el anciano que llega de la calle con un libro: *Veinte posturas excitantes para hacer el amor* (p. 167) y le propone a su esposa poner en práctica algunas, ya que no tienen nada mejor que hacer. El narrador/a nos informa, además, que Adán es un hombre ordenado, colecciona timbres, y no compró el clásico *Kamasutra* por considerarlo confuso frente al manual adquirido en que las posturas “vienen por orden de dificultad y numeradas” (*ídem*). En escasas tres páginas se desenvuelve la aventura erótica experimental acompañada por los nombres curiosos, poéticos o simplemente exóticos, de las posturas practicadas y sus consecuencias en estos cuerpos frágiles y añosos. Desde “Las ramas en el agua” a “La tormenta hindú” (que da título al cuento y al volumen), nos debemos imaginar las incursiones a través de una pléyade zoológica: del lento “caracol” al elegante “ciervo”; del “cangrejo boca arriba” al “cisne encantado” o al “león en pleno salto”.

De las veinte extravagantes figuras propuestas en el manual, el narrador/a nombra trece y se detiene sólo en las que les causan a los protagonistas: luxaciones de codo, torcedura de rodilla o de cuello y esguinces de tobillo. Los escenarios se trasladan del dormitorio a la sala y de la casa al parque cercano. Los aditamentos o auxiliares en este cuen-



to “maravilloso” son el Viagra y un bastón para él; vendas, rodilleras y colchonetas para ambos. El efecto humorístico se logra por la presencia de los vecinos y más tarde de los hijos que se alarman al verlos lastimados y malinterpretan los indicios, ya que ellos ocultan las causas y justifican sus lesiones inventando accidentes domésticos; sin embargo, dichas explicaciones se contradicen, por ejemplo, según Adán, el esguince de tobillo ocurrió bajando las escaleras y según Rebeca patinó en la cocina (p. 168), lo cual hace deducir a los otros —sobre todo los hijos— que además sufren “lagunas de la memoria”. Los consejos propuestos van desde tubos y alfombras en los baños, a sillas especiales y pañales para adultos. Ellos disimulan, socarronamente, porque no le van a contar “cosas tan íntimas a los vecinos” (*ídem*). La práctica del “Dragón” los lleva al hospital y a un cóncave filial que toma como decisión la necesidad de cuidarlos mientras consiguen una enfermera profesional. Adán piensa que en tal caso, la futura asistente, podría ayudarlos a probar la postura de “la Pirámide”; su mujer, que lo sigue en sus locuras —no sabemos si las disfruta o las padece— en esa ocasión, protesta: “¿Qué cosas tienes Adán?” o “Te dije que usáramos cojines”, pero, llegar a la fantasía de la enfermera cómplice, lo recrimina: “Eso ya está un poco pasado de color, Adán”. Más tarde, cuando se trasladan a un espacio abierto a practicar las posturas faltantes, los guardianes que acuden a “rescatarlos”, en la presunción de



haber sido atacados, les advierten: “No se debe pasear de noche, abuelitos” (p. 169). El desenlace es la decisión de los hijos de enviarlos a un asilo, por lo cual, Adán se deprime, mientras Rebeca lo consuela, diciéndole que quizás, si les dan un solo cuarto, podrán intentar las posturas restantes de la lista: “el templo Azteca” y “el Cometa”. También en este cuento las palabras de consuelo o esperanza que cierran el cuento pertenecen a la vieja esposa.

V

Estos relatos pertenecen a escritoras contemporáneas, quienes abordan el tema de la vejez en pareja (la soledad sería otro tema a explorar). Dentro de los parámetros de una sociedad



androcéntrica y desigual en las relaciones entre los géneros, optan por dar el protagonismo y la voz cantante a los personajes masculinos, incluso en el cuento narrado desde una tercera persona extradiegética. Estos viejos “pánicos” —palabra que proviene no sólo de los mitos griegos, también significa un gran temor o miedo injustificado— tienen presente la muerte en un horizonte cercano, como en las prácticas de sobrevivencia del texto de Rosa Beltrán; sin embargo, parecen temerle más al olvido, a la pérdida de su autonomía mental, como el viejo político del primer cuento de Ana García Bergua; por otra parte, el deterioro físico, aunque inevitable en edades avanzadas, no les impide el ejercicio erótico —gimnasia física y no sentimental— en el caso de la pareja transgresora a los prejuicios sociales sobre el sexo en los ancianos, del segundo relato de García Bergua.

La filósofa Martha Nussbaum, en su libro *Envejecer con sentido*, afirma que “la vejez es la única categoría estigmatizable a la que todos vamos a llegar inevitablemente, si vivimos lo suficiente” (Nussbaum-Levmore 2018: 151)

Simone de Beauvoir, en su clásico libro sobre la vejez, asegura: “A los veinte, a los cuarenta, pensarse vieja es pensarse otra” (Beauvoir 1983:11). Nuestras escritoras abordan estos temas de vejez en la plenitud de sus cincuenta.

Recordemos, en esta breve incursión teórica, a otro escritor memorioso, Marcel Proust quien escribió: “De todas las realidades [la vejez] es quizá aquella de la que conservamos más tiempo una noción abstracta”. Hasta que el inexorable transcurrir del tiempo nos alcanza y nos encontramos convertidas en Cronas (las ancianas sabias de la mitología griega que custodiaban el templo de la diosa Rhea Crona o Madre del Tiempo).

Para concluir este abordaje antidramático y con tintes de humor e ironía sobre la vejez, estos relatos no suscriben la lapidaria frase de Chateaubriand: “La vejez es un naufragio”, más bien nos recuerda unos versos del poeta mexicano Rubén Bonifaz Nuño:

Y se vuelve alegre la ceniza
/ de envejecer
y las arrugas el ramaje son
/ de un tronco alegre.

Bibliografía

- Basaglia, Franca, *Mujer, locura y sociedad*, México, BUAP 1985.
- Beauvoir, Simone de, *La vejez*, México, Editorial Hermes, 1983.
- Beltrán, Rosa, “Caso uno. Supervivencia del más adecuado” en *El cuerpo expuesto*, México, Alfaguara, 2013, pp. 28-31.
- Bonifaz Nuño, Rubén, (1969), *El ala del tigre*, México, FCE 1986.
- García Bergua, Ana, “La tormenta hindú” y “No sé qué hago aquí” en *La tormenta hindú y otras historias*, México, Conaculta, 2015 (Lumía) pp. 167-169; 7-12.
- Nussbaum, Martha y Saul Levmore, *Envejecer con sentido. Conversaciones sobre el amor, las arrugas y otros pesares*, México, Paidós, 2018.
- Proust, Marcel, *El tiempo recuperado*.

Ilustraciones: Alicia de la Campa Pak

Voces puertorriqueñas: el disfraz del cuerpo y de la palabra como práctica subversiva y disidente

Francesca Valentini
Doctoranda de la Università
Ca' Foscari, Venecia, departamen-
tos de Estudios Lingüísticos y Cul-
turales Comparados y de Literatura
Latinoamericana.

Para hablar de la realidad de Puerto Rico he decidido utilizar la palabra “disfraz” como vehículo que me permita demostrar que la literatura femenina, a menudo, ha sido la voz subversiva que ha desenmascarado los mecanismos reguladores y performativos característicos de la sociedad puertorriqueña. Son muchas las escritoras que han contribuido a realizar esta crítica social y que han pesado en la literatura como instrumento de denuncia de las contradicciones que interesan a la realidad de Puerto Rico. Entre esta multitud he elegido tres autoras, Rosario Ferré (1938-2016), cuya contribución ha sido fundamental para el desarrollo de los estudios de la condición socio-cultural de la isla, sobre todo respecto a las minorías; Ana Lydia Vega (1946) y Mayra Santos Febres (1966), autoras que en sus textos han abordado también esta temática. He decidido enfocarme en tres ejemplos sacados de sus obras para evidenciar cómo a menudo la reflexión se desarrolla mediante el empleo de imágenes irónicas. Lo que me parece interesante es el mecanismo a través del cual estas autoras desafían el poder patriarcal desvelando la hipocresía de una realidad hecha por personajes que parecen desempeñar un papel fijo, reflejo de un imaginario estereotipado. Las tres autoras no necesitan crear una realidad narrativa donde reproducir los irónicos límites del patriarcado, porque les es suficiente mirar el mundo circunstante para encontrar ejemplos de las absurdas contradicciones propias del modelo dominante.

Cualquier reflexión sobre la sociedad y la cultura puertorriqueñas tiene que tener en cuenta la situación política de la excolonia española, la cual, como sabemos, es una condición peculiar que influye en cualquier sector de la vida del país.

Puerto Rico, tras lograr su independencia en 1898, pasó a ser una realidad híbrida, ni independiente ni soberana pues, como afirma el ensayista y narrador José Luis González (1926-1996), la condición del país es semicolonial, lo que provoca que su sociedad aparezca más “disfrazada”, si cabe, que otras. Este complejo escenario asume una importancia capital a la hora de examinar el contexto sociocultural del país. Sin duda, la marginalidad política respecto de los Estados Unidos —fuerza coercitiva a pesar del silencio con que actúan— y la dependencia que esto genera, han condicionado el desarrollo intelectual de la isla. Por eso, analizar la literatura puertorriqueña requiere estudiar dos aspectos fundamentales: uno, cómo el idioma de la superpotencia estadounidense condiciona la cultura hispanohablante, y, dos, cuáles son las implicaciones de esta marginalización, sobre todo respecto a las categorías sociales que la performatividad hetero-falo-blanco-crítica ya considera “marginales”.

Puerto Rico es una isla hispanohablante: su literatura, su población, su cultura se expresan a través del idioma del primer colonizador, que el país reconoce como idioma oficial. En cambio, en



subrayar el significado político del idioma; Suzie, de hecho, al preferir el inglés traza una frontera que no es solo idiomática sino política, y condena a los puertorriqueños a representar un sujeto inferior, por sus propios orígenes y por su condición económica. No es casual el hecho de que la protagonista del cuento insista en el uso de palabras inglesas justo cuando habla de su trabajo o cuando habla de sus compatriotas, a los que se define como “lazy, dirty, no-good bums” (Ivi: 75) o “filthy, no-good communist terrorists” (Ivi: 77). Ella se siente estadounidense, a pesar de que el jefe de su despacho sigue llamándola “Spik”² (Ivi: 75), convirtiéndola en una apátrida. Ana Lydia Vega, con esta contraposición entre lo que desea ser Suzie y la

despiadada consideración del jefe, quiere subrayar la distancia que se mantiene entre estadounidenses y puertorriqueños a pesar de todo lo que estos hacen para ser aceptados, hasta pasar por lo que no son. Muchas veces la crítica ha utilizado la fórmula del “pasar por”, sobre todo para describir el proceso de disfraz de un cuerpo testigo de orígenes que las personas quieren disimular. La práctica del *passing*, evidenciada por la crítica como estrategia desemeñada a favor de la birracialidad en detrimento de la negritud (del Valle 2015), es presentada por Ana Lydia Vega como un instrumento de la americanización del cuerpo femenino: el cuidado con que Suzie se peina y se viste para ir a la piscina del hotel oculta el deseo de la prota-

Estados Unidos el hispanohablante es un extranjero, un latino, un miembro de una comunidad “otra”, al que, en numerosas ocasiones, se mira como sujeto jerárquicamente inferior. Esta problemática dimensión lingüística condiciona la producción y la lengua literaria, donde el fenómeno del Spanglish o EspanGLISH¹ se carga de una significación semántica más amplia que la mimesis lingüística. Ana Lydia Vega, por ejemplo, con “Pollito Chicken” (Vega 1981: 73-79) nos ofrece un cuento emblemático en el tratamiento de la cuestión lingüística y de sus implicaciones socio-culturales. La autora utiliza el Spanglish, para demostrar su connotación política: aceptar la contaminación lingüística es sinónimo del consentimiento del estatuto semicolonial. El idioma nacional, elemento identitario, que acoge el inglés es la metáfora de un país que se rinde al poder político y económico estadounidense, el cual, a través del idioma, se convierte también en dominación ideológica. La escritora muestra esta forma de colonización a través de la protagonista del cuento, Suzie Bermúdez, una puertorriqueña que vive en EE.UU., una Nuyorican. Suzie, que desea pasar por estadounidense, actúa de manera de borrar sus orígenes, adoptando un estilo de vida propio de los neoyorquinos. Esta actitud se acentúa cuando la protagonista viaja a Puerto Rico de vacaciones. Al llegar, Suzie sacrifica su idioma materno en favor del inglés, idioma que utiliza para construir una barrera entre los vencedores y los vencidos. La autora intensifica de manera irónica esta postura de su personaje para





gonista de “pasar por” gringa. Como se esfuerza por enmascarar su idioma materno, así la protagonista de “Pollito Chicken” convierte su cuerpo latino en un cuerpo deseable para “un rostro pecoso, un rubicundo crew-cut” (Vega 1981: 78) que ella busca entre los clientes del hotel, ignorando deliberadamente a los puertorriqueños que la observan con admiración. La máscara que la protagonista se pone durante toda la narración irónicamente se desvanece en la escena final del cuento cuando se rinde a la pasión con un joven camarero, quien, hablando con sus amigos, dice: “La tipa del 306 no se sabe si es gringa o puertorriqueña, bródel. Pide room service en inglés legal, pero, cuando la pongo a gozal, abre la boca a grito en boricua” (Ivi: 79). Suzie encuentra en el sexo con el joven los orígenes que siempre ha tratado de ocultar, así que “los half-opened lips de Suzie Bermiúdez producían el sonoro mugido ancestral de: Viva puelto rico libreeeeeeeeeeee!” (*Ibidem*). Ana Lydia Vega con esta escena final manifiesta su posición crítica respecto a la americanización de la sociedad, evidenciando cómo la identidad nacional no es algo que se pueda borrar, sino algo que resiste bajo la máscara. El artificio lingüístico y la ficción de las conductas son leídos por la escritora como una aceptación de la condición semicolonial del país; la posición crítica de Ana Lydia Vega se expresa a través de una ironía amarga que nos muestra cómo la sociedad a menudo no solo acepta, sino se complace en su americanización a pesar de que esta sea una ilusión y un disfraz que no modela una identidad auténtica sino realiza una servidumbre económica, política y racial.

Esta condición de dependencia vivida por Puerto Rico y la consiguien-

te dimensión híbrida de su identidad son representadas metafóricamente en *Selena Sirena vestida de pena* (2000), primera novela de Mayra Santos Febres. La autora misma afirma:

[...] utilice el personaje de Sirena [...] un travestí, de dos maneras, una metafórica y otra social. El concepto de travestismo me ayuda a pensar en cómo está organizada la sociedad en el Caribe y en América

Latina: sus ciudades son travestis que se visten de Primer Mundo, adoptan los usos y maneras de naciones que no les corresponden a fin de “escapar” de su realidad y acercarse a lo que cada día se ve más lejos: el progreso y la civilización. Muchos de los *habitants* de nuestros países crean esos extraños exilios emocionales. (Güemes 2000: s.p.)

Mayra Santos Febres construye su imagen metafórica a través de un travestí, Sirena, que con el *disfraz* de su cuerpo revela la máscara de la sociedad. Sirena es como el transexual Divina de Carlos Varo, que afirma: “Yo soy boricua, nacida y criada en Puerto Rico. [...] Yo soy puertorriqueña, soy riquezaña, borinqueña. Soy Portorra. [...] a veces pienso que yo soy como el Estado Libre Asociado de Puerto Rico: ni canne ni pescao” (Varo 1999: 43;145). En la novela de Mayra Santos Febres se encuentra lo que teoriza Lidia Santos, quien afirma que “muchas veces, a través de la cultura de masas y de lo kitsch se construyen alegorías nacionales o continentales” (Santos 2001: 20). De hecho, la historia de Sirena y de Martha Divine se puede leer ingenuamente como la de dos travestis boricuas que sueñan con hacerse ricas con sus espectáculos en los lugares dedicados a los estadounidenses que visitan el Caribe, aunque esta interpretación de la novela resulta restrictiva. La de Mayra Santos Febres es una mirada pan-antillanista, como subraya Barradas (2003), que indica cuáles son las relaciones entre Puerto Rico y República Dominicana, dos de los mayores contextos antillanos. Gracias a los travestis, Santos Febres materializa el significado del turismo para las Antillas: es el potencial turístico lo que impulsa a las ciudades caribeñas a transfor-

marse en auténticos paraísos exóticos y folclóricos, donde se deben ocultar los aspectos menos atractivos, para satisfacer los deseos sexuales del turista y consagrar la imagen estereotípica del Caribe. El turismo, por lo tanto, impone una especie de travestismo colonial: las realidades que viven en función del turismo gringo tienen que disfrazarse para satisfacer sus exigencias. Por supuesto, aunque no se puede considerar al travestismo como un producto exclusivamente turístico, es innegable que, en la novela, este es la metáfora de la situación identitaria de las islas antillanas: la evolución de la industria hotelera, especialmente estadounidense, ha cambiado el perfil de las realidades sociales. Puerto Rico es la isla que mejor responde a las exigencias de un turismo “en busca de una “otredad”, de un mundo exótico, folclórico” (Ivi: 59), en el que gozar de la libertad absoluta para hacer lo que no está permitido en la cotidianidad civilizada, perfecta y respetable de los países del primer mundo. Sirena y Martha viajan a la República Dominicana para llevar su espectáculo, pero este viaje tiene una relevancia semántica más profunda: ellas se convierten en precursoras del travestismo turístico de la isla. La mirada con la que los dominicanos observan Puerto Rico reproduce la admiración puertorriqueña hacia Estados Unidos. El mundo antillano parece entonces estar tendiendo puentes hacia Estados Unidos y los personajes de la novela de Santos Febres reflejan esta progresiva americanización de las Antillas.

La escritura de Santos Febres cuestiona, de esta manera, problemáticas importantes tanto al presentar una visión sociopolítica de Puerto Rico, y en general del espacio antillano, como al afrontar el tema de la sexualidad, aunque lo hace a través de una historia que se disfraza de novela entretenida y divertida, poblada por personajes maquillados en exceso, vestidos con ropas excéntricas y coloradas, plumas y lentejuelas.

Ana Lydia Vega y Mayra Santos Febres son solo dos ejemplos de cómo las escritoras puertorriqueñas de los últimos años han afrontado las problemáticas de la isla con un estilo irónico, a veces irreverente. Es evidente que las dos autoras comparten la lección/elección de Rosario Ferré, considerada una verdadera pionera en una escritura irónica y paródica



capaz de desvelar todas las máscaras de la sociedad. En la revista *Zona Carga y Descarga*, fundada en 1972, cuyos artículos “cuestionan la cultura oficial boricua, sus valores morales y las tendencias ideológicas predominantes” (Ferré 2018: 12), la autora desarrolla el tema de las contradicciones internas en la cultura puertorriqueña al identificar en el patriarcado el germen de las discriminaciones sexuales, étnicas y sociales. Además, subraya que el ingreso de la economía estadounidense a la isla ha supuesto la aceptación de “un modelo prefabricado de cultura impuesto por el poder político establecido” (Ramos Rosado: 200). El uso del inglés es una de sus estrategias literarias para evidenciar la injerencia estadounidense, elemento que transforma la realidad puertorriqueña en una entidad naturalmente híbrida; sin embargo, la forma más interesante del empleo del idioma anglosajón es la que lo identifica como “símbolo del poder alienante imperialista estadounidense y del esnobismo del que hacen gala las clases altas boricuas” (Ferré 2018: 17), uso

que hemos encontrado también en el cuento de Ana Lydia Vega. Pero no es solo el idioma el que presenta la imagen del doble en la producción de la autora: de hecho, toda la obra de Rosario Ferré se puede leer a través de la temática del doble. Uno de los objetivos de la escritora es profundizar el tema de la doble colonización que sufre la mujer puertorriqueña, dependiente políticamente de Estados Unidos y socialmente del hombre. Además, Rosario Ferré presenta la división dicotómica de la sociedad, y en especial de la figura femenina, que supone la perspectiva patriarcal y falocéntrica: el mundo de las mujeres, de hecho, aparece dividido entre ricas y pobres, esposas y amantes, burguesas y sirvientas, divisiones que, la mayoría de las veces, implican también una frontera racial. Desde su primera obra, *Papeles de Pandora* (2018 [1976]), Rosario Ferré persigue el objetivo de crear una contramitología.³ El título que ha escogido se puede interpretar como una especie de manifiesto literario programático: Pandora en la cultura griega clásica es el equivalente de la

imagen de Eva en la cultura cristiana, ambas mujeres son responsables de los males del mundo, las dos condenan la humanidad al sufrimiento, a la pena y al dolor. Históricamente, esta imagen de la mujer ha condicionado el rol de la figura femenina en la sociedad y le ha reservado un papel secundario, menor, casi degradante. La voluntad de Rosario Ferré es derrocar el orden patriarcal, reescribir la historia al dar una nueva oportunidad a la mujer, que a menudo se desarrolla a partir de la imagen de la dualidad, como la doble figura Eva/Pandora. Uno de los cuentos más conocidos de *Papeles de Pandora*, por ejemplo, es “Cuando las mujeres quieren a los hombres”, narración construida alrededor de dos figuras que aparecen como antitéticas, Isabel Luberza e Isabel la Negra. Ambas representan irónicamente la imagen estereotipada que los hombres tienen de las mujeres: los discursos patriarcales han creado el prototipo relacionado al mismo tiempo con el género y la raza, es decir, el de la contraposición mujer blanca-mujer negra. Si la primera es símbolo de la pureza,



Ferré ilumina los límites de la perspectiva androcéntrica. Sin embargo, la crítica de la autora contra la sociedad performada y performatizante abandona cualquier modulación agresiva o de abierta protesta: la acción subversiva pasa a través de un tono irónico. Concretizar en manera exasperada y exacerbada el pensamiento patriarcal, dividiendo, por ejemplo, el mundo de “Cuando las mujeres quieren a los hombres”, en dos facciones contrapuestas o identificando a la mujer con su muñeca en “La

muñeca menor” (Ferré 2018: 23-30), destaca la profunda insensatez arraigada en una visión del mundo que nunca ha logrado liberarse del juego colonial, entendido tanto física como ideológicamente. Es la vía de la ironía la que Rosario Ferré considera como mejor instrumento de crítica social: un cuestionamiento elegante y refinado, pero al mismo tiempo sagaz y despiadado. La lección de Rosario Ferré ha sido fundamental para la literatura femenina no solo de Puerto Rico, sino de toda la América Latina. El desenmascaramiento de los sistemas sutilmente coercitivos, el reconocimiento de la perpetuación de la condición colonial bajo otra forma de control, la voluntad de repensar a la mujer desde una perspectiva de mujer a partir de su representación literaria son etapas importantes para que la sociedad misma supere una óptica anacrónica que siempre penaliza a los sujetos identificados como minorías. La reflexión literaria es el primer paso del largo camino de las minorías para mostrarse sin una máscara impuesta por la sociedad, pero, aunque solo sea el primero, es fundamental porque, como afirma Luisa Campuzano, “las formas culturales no solo reproducen sino producen la realidad” (Campuzano 2004: 151).

y de la riqueza burguesa, a la mujer negra, en cambio, se la asocia con la idea del erotismo, de la sensualidad y, al mismo tiempo, de la pobreza. Al principio las mujeres aparecen como la materialización de esta dicotomía: Isabel Lubberza es la esposa, blanca y adinerada, de Ambrosio, quien al fallecer deja la mitad de su herencia a su amante, Isabel la Negra, prostituta negra y pobre. Ya desde la elección de los nombres,⁴ la novela se plantea como un acto subversivo de desenmascaramiento de la realidad. Las dos mujeres, que el gesto del hombre ha convertido en enemigas, al final se solidarizan hasta fusionarse en una sola mujer y forman “una alianza indestructible para romper de este modo con el poder patriarcal dominante del cual eran víctimas” (Van der Molen 2013: artículo online). El cuento de Rosario Ferré evidencia los límites de la mirada masculina: pretender dividir el universo femenino en parejas de contrarios significa no entender la complejidad y los matices del sujeto femenino. La autora presenta, y al mismo tiempo destruye, el marianismo constitutivo de las sociedades latinoamericanas, mejor dicho “el código de comportamiento que coloca a la mujer en un pedestal de virgen desde donde, inmovilizada, no puede participar activamente de su realidad” (Vélez 1988: 11), código marcadamente influenciado por la Iglesia Católica y elemento constituyente de la sociedad patriarcal. Al reproducir las imágenes estereotipadas que trazan un perfil antitético de Isabel Lubberza, cuya descripción gira alrededor del campo semántico de la blancura y de la pureza, y de Isabel la Negra, perfilada en su esencia más seductiva e instintiva, Rosario

muñeca menor” (Ferré 2018: 23-30), destaca la profunda insensatez arraigada en una visión del mundo que nunca ha logrado liberarse del juego colonial, entendido tanto física como ideológicamente. Es la vía de la ironía la que Rosario Ferré considera como mejor instrumento de crítica social: un cuestionamiento elegante y refinado, pero al mismo tiempo sagaz y despiadado. La lección de Rosario Ferré ha sido fundamental para la literatura femenina no solo de Puerto Rico, sino de toda la América Latina. El desenmascaramiento de los sistemas sutilmente coercitivos, el reconocimiento de la perpetuación de la condición colonial bajo otra forma de control, la voluntad de repensar a la mujer desde una perspectiva de mujer a partir de su representación literaria son etapas importantes para que la sociedad misma supere una óptica anacrónica que siempre penaliza a los sujetos identificados como minorías. La reflexión literaria es el primer paso del largo camino de las minorías para mostrarse sin una máscara impuesta por la sociedad, pero, aunque solo sea el primero, es fundamental porque, como afirma Luisa Campuzano, “las formas culturales no solo reproducen sino producen la realidad” (Campuzano 2004: 151).

Bibliografía

- Barradas, Efraín (2003): “Sirena Selena vestida de pena o el Caribe como travesti”. En *Centro Journal*, XV, núm. 1, pp. 53-65.
- Campuzano, Luisa (2004): *Las muchachas de La Habana no tienen temor de dios. Escritoras cubanas del siglo XVIII al XXI*. La Habana: Edición Unión.
- Del Valle, Sandra (2015): *Anatomía de una isla. Jóvenes ensayistas cubanos*. Holguín: Ediciones La Luz.

- Ferré, Rosario (2018[1976]): *Papeles de Pandora*. Madrid: La Navaja Suiza Editores.
- Güemes, César (2000): “Las ciudades de América Latina son travestis con ropaje de Primer Mundo”. En *La Jornada*, Oct. 4.
- Oviedo, José Miguel (2012): *Historia de la literatura hispanoamericana*, IV. Madrid: Alianza Editorial.
- Ramos Rosado, Marie (1999): *La mujer negra en la literatura puertorriqueña*, San Juan: Editorial Cultural de la Universidad de Puerto Rico.
- Santos Febres, Mayra (2000): *Silena Sirena vestida de pena*. Barcelona: Mondadori.
- Santos, Lidia (2001): *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Van der Molen, Yertty Marcela (2013): “La solidaridad femenina y el rompimiento de los esquemas androcéntricos en el cuento “Cuando las mujeres quieren a los hombres”, de Rosario Ferré”. En *Letralia. Tierra de Letras*, XVIII, núm. 284, Venezuela (HTTPS://LETRALIA.COM/284/ENSAYO01.HTM).
- Varo, Carlos (1999): *Rosa Mystica*. Madrid: Editorial Verbum.
- Vega, Ana Lydia (1981): *Virgenes y mártires*. Puerto Rico: Editorial Antillana.
- Vélez, Diana Lourdes (1988). *Reclaiming Medusa: Short Stories by Contemporary Puerto Rican Women*. San Francisco: Spinsters/AuntLute.

Notas

¹ Término acuñado por el escritor puertorriqueño Salvador Tío para indicar la “modalidad del habla de algunos grupos hispanos de los Estados Unidos en la que se mezclan elementos léxicos y gramaticales del español y del inglés” (RAE).

² “[...] nombre despectivo con el que los latinos son llamados en Estados Unidos por su pronunciación defectuosa del verbo to speak” (Oviedo 2012: 251). Spik es también el título de la primera novela del escritor puertorriqueño Pedro Juan Soto, quien describe la discriminación que sufren los latinos que viven en Estados Unidos.

³ Como otras autoras de América Latina, Rosario Ferré, por ejemplo, utiliza a menudo imágenes de la tradición y sustituye irónicamente su valencia semántica. Emblema de esta práctica de re-escritura es el cuento “La bella durmiente” (Ferre 2018: 171-214), donde la autora retoma la imagen de la rueca, el elemento de la prohibición y de la curiosidad femenina.

⁴ Isabel Lubberza era una mujer puertorriqueña, fallecida en 1974, y conocida con el nombre de Isabel la negra, dueña de un burdel en Ponce, Puerto Rico.

Lesbia, entre ángeles y demonios

Israel Castellanos León

Lesbia en manualidades artísticas.
Foto: Cortesía de la entrevistada



A sus ochenta y siete noviembreros, Lesbia Vent Dumois (Cruces, Cienfuegos, Cuba, 1932) continúa dando pruebas de gran vitalidad y disciplina. El pertinente aislamiento físico —no necesariamente social— en tiempos de la pandemia COVID—19, no le ha impedido cumplir tareas de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Úneac), cuya Asociación de Artes Plásticas dirige hace varios años.

El relativo confinamiento tampoco le ha hecho desatender otros reclamos ni romper el horario que dedica a su producción visual en el estudio cercano al hogar, máxime cuando tiene comprometida una exposición individual con motivo de su más reciente galardón: el Premio Nacional de Artes Plásticas (Pnap) por la obra de la vida, que tras varias nominaciones se le concedió en 2019.

En circunstancias anteriores, hubiera sido un camino expedito para mí el trayecto a esos lugares, visitados en otras ocasiones y emplazados a poquísimas cuadras de Revolución y Cultura (RyC). Pero las medidas de protección contra el coronavirus SARS-CoV-2, entre ellas la suspensión indefinida del transporte público, no me dejaron otra opción que el intercambio a través del teléfono fijo y el correo electrónico personales.

Por esta última vía salvadora del distanciamiento entre Los Sitios y El Vedado, en La Habana, Lesbia accedió finalmente a responder el cuestionario. Y lo hizo, naturalmente, con su particular manera de desbrozar recuerdos y opiniones, entre toques de pincel e incisiones de buril. La primera pregunta, como es usual, la interrogó por sus comienzos en las artes visuales...

LVD: Desconozco a cuál de los inicios te referies, si a cuando me decidí por estudiar arte o cuando me consideré del medio artístico. Para mí fue cuando me vi rodeada de muchas personas mayores que yo en la escuela (no oficial en aquel momento) que se abrió en la iglesia metodista de la ciudad de Santa Clara y donde me interesaba saber todo lo relativo al arte, mientras la mayoría con posibilidades económicas asistía a un acto social (demostrado, pues no terminó estudios).

Mi hermana Odenia y yo matriculamos en el curso nocturno, puesto que éramos estudiantes de la Escuela Primaria Superior diurna



A la izquierda, Lesbia Vent Dumois (primera sentada, de izq. a der.) en la Escuela de Santa Clara. Debajo, De izq. a der.: Andrea Dumois (madre de Lesbia), su hija Odenia, Carmelo González, la propia Lesbia y Pedrosa (director de la Escuela) en inauguración oficial de expo estudiantil. En la página siguiente, Antonio Alejo (en primer plano) con Lesbia (izquierda) y Odenia (derecha). Fotos: Cortesía de la entrevistada.



na. Nos inscribimos con la autorización de nuestros padres, que nos acompañaban. Teníamos que asistir diariamente. Al principio, las clases duraban la sesión completa, y las diferentes materias se distribuían en la semana. Cuando la escuela se oficializó y se enseñaron más asignaturas, se mantuvo la doble sesión y el alumno escogía la que la convenía. Nosotras siempre fuimos de tarde o noche por estudiar, ya para entonces, en la Escuela Normal para Maestros.

ICL: En una entrevista que publicó esta revista varios números atrás (5/2007), Antonio Alejo rememoró el surgimiento de aquel centro de enseñanza como un experimento pedagógico que funcionó aproximadamente

dos años gracias al financiamiento de los profesores, hasta que en 1948 el Ministerio de Educación lo oficializó como escuela de artes plásticas con el nombre de Leopoldo Románach, insigne pintor y profesor de San Alejandro nacido en la antigua provincia Las Villas.

Entre los maestros iniciales estaban Carmelo González —sobre quien te preguntaré más adelante— y el propio Alejo, que impartió Historia del Arte amén de otras materias. Él te mencionó, junto a Raúl Santosperpa y Juan Vázquez, entre los alumnos hoy conocidos como artistas. ¿Qué huellas dejó en tu formación ese profesor distinguido en 2006 con el Premio Nacional de Enseñanza Artística por la obra de la vida?

LVD: Fue un excelente profesor y amigo. Su conocimiento y cultura representaron un puntal importante en mi formación. Sus clases no se limitaban al horario del aula, cada situación propiciaba una enseñanza. Fue el único profesor de Historia del Arte que conozco que comenzaba enseñando primero el arte moderno y de ahí pasaba a la búsqueda de las tendencias que lo precedieron. En sus clases pintamos con la mezcla del fauvismo, hicimos puntillismo, rompimos las formas para el cubismo y conservo una obra de mi hermana estudiando el romanticismo. Era un verdadero maestro.

ICL: En tu síntesis biográfica te presentas como pintora y grabadora. En ese orden. Sin embargo, se te reconoce más como grabadora. Así te registra el Diccionario de Artistas Plásticos de Cuba (sic) elaborado por el pintor Antonio Rodríguez Morey, ex-director de nuestro Museo Nacional de Bellas Artes. Tampoco te asumes como dibujante, cuando el dibujo ha estado presente en tu relación de exposiciones (sobre todo, en los últimos años) y es básico para el grabado...

LVD: No he dado mucha importancia a ese hecho, pues no valoro más una disciplina que otra. Realmente, me gradué primero de pintura y dibujo, después de dibujo y modelado. Pero me interesa más la creación que las manifestaciones y los géneros, cosa actualmente tan mezclada, confundida. Y te aclaro que el dibujo no es básico solamente para el grabado. Lo es para la comprensión de las formas. La observación es una manera de dibujar, sin ella solamente se copia.

ICL: Ciertamente. Y también es significativo que, desde hace algún tiempo, muchos creadores —jóvenes, sobre todo— se presenten genéricamente como artistas visuales, multimediales, hacedores, etc., pertenezcan o no a la Asociación de Artes Plásticas de la Uneac, donde se conserva la tradicional división organizativa por manifestaciones...

LVD: Esa estructura la mantienen los propios miembros, pues cuando José Villa (el anterior presidente de la Asociación) y yo hemos planteado la situación en diferentes reuniones en periodos pre-Congreso de la Uneac, para que el cambio fuera aprobado, las secciones que tienen ese espíritu gremial (Diseño gráfico, Crítica, Grabado y Arquitectura) se negaron con fuerza. Y ya no peleé más por ello.



ICL: De cualquier modo, dedicaste al grabado tu primera exposición personal (1954) y en esa manifestación has obtenido lauros nacionales e internacionales, como los alcanzados en el Certamen de Xilografía Latinoamericana (Argentina, 1960) y en la Bienal Internacional de Grabado de Cracovia (Polonia, 1972)...

Pero quizá ninguno tan memorable como el primero de todos, que según el referido diccionario de Rodríguez Morey recibiste por Boulevard en la II Bienal Hispanoamericana de Arte (1954), donde se concursaba por disciplinas artísticas y que sirvió para inaugurar el Palacio de Bellas Artes, hoy Edificio de Arte Cubano... ¿Cuál fue su significación para tu carrera?

LVD: Es uno de mis primeros grabados a color, y claro que significó un estímulo y una sorpresa para la recién graduada de Dibujo y Modelado recibir tal premio en el VII Salón Nacional de Pintura y Escultura, que sumó otras manifestaciones y coincidió en tiempo y espacio con esa Bienal.

ICL: Al año siguiente figurabas en la sección de grabado de la Sala Permanente de Artes Plásticas de Cuba, instalada en la flamante edificación del polivalente Museo Nacional y dirigida "a estimular el talento creador tanto como a testimoniar los valores del arte nacional", según expresó en el catálogo Guillermo Zéndegui, director del Instituto Nacional de Cultura.

Ángeles y demonios coexisten en tu universo creativo, inclusive han dado título a varias de tus más recientes exposiciones individuales. Pero tus obras de otros momentos (como la xilografía de 1985 relacionada con la televisión que expusiste en la ga-

lería de esta revista en 2013) estuvieron pobladas de seres grotescos, endemoniados, expresionistas. Luego aparecieron las figuras angelicales. ¿Por qué ese cambio?

LVD: Es cierto que coexisten, pero no solamente para titular obras o exposiciones. También me ha servido como concepto al enfrentar un soporte. En el periodo de los 70 y hasta finales de los 80 trabajé grabados, pinturas y dibujos (así como dices) grotescos,

endemoniados; y, sobre todo, temas críticos (que no he expuesto en su totalidad) acerca del tratamiento a la mujer, la serie política en torno a los señores presidentes norteamericanos y la bomba atómica, Vietnam y Girón, entre otros.

Pero hay algo que siempre me ha gustado dejar claro al hablar de mi obra: no aspiro a mantener ni una forma, ni una tendencia, ni un motivo reiterado para que se me identifique o reconozca. Cada momento responde única y exclusivamente a mi sentimiento personal expresivo, pues no dependo de compromisos con galerías, marchantes o representantes; ni de mantener opiniones críticas o trabajar para un mercado de arte inexistente en el país. La crítica social y la sátira siempre me han interesado. Por eso me viene muy bien el concepto de "ángeles y demonios", que generalmente andan juntos.

ICL: Algunos autores te han ubicado en la tendencia del realismo crítico. ¿Cómo se ha pronunciado la crítica, en términos generales, sobre tu práctica artística? Y ¿cuánto te ha servido de retroalimentación?

LVD: Más que "la crítica" debo decir "algunos críticos". Guardo notas de ellos con criterios que respeto y asumo. Algunos han sido halagadores, otros me han usado como referencia cuando tratan motivos o temas.

Desde estudiante tuve la suerte de recibir reconocimientos de la prensa local, en Santa Clara. Luego, desde la Asociación de Grabadores de Cuba (AGC), los recibí de la crítica del momento, como siempre habanera: Rafael Marquina, Octavio de la Suarée, Ramón Loy, Adela Jaume... A lo mejor esos trabajos no son gran-

des ensayos, como supondrás. Pero me hicieron sentir parte del medio artístico. En eso me considero privilegiada, pues no conozco si es una aspiración, un compromiso o un llegar al medio sin buscarlo. Si estoy segura de que no batallé para ello.

Pero, para hablar en serio, la crítica en las artes visuales cubanas es muy deficitaria. ¿Dónde están esos trabajos? Nada en la prensa diaria, y en las revistas especializadas se publican cuando las opiniones ya no hacen falta. La crítica es también muy reiterativa con determinados artistas. No hay valoraciones de determinados momentos o periodos, ni siquiera en los grandes eventos.

¿Cuántos críticos visitan los talleres de los artistas, conocen su proceso creativo y cuáles son sus referentes? Generalmente se basan en el resultado de la última exposición o trabajo presentado. Ojalá sus opiniones sirvieran de guía.

ICL: Esa crítica a/de la crítica parece muy categórica, absoluta...

LVD: Demuéstrame lo contrario y lo acepto.

ICL: Pienso que sería conveniente matizar, pues el ejercicio del criterio no es monolítico. Hay diferentes tipos de crítica y críticos, sobre los cuales no es pertinente explayarse aquí. Siguiendo la distinción que hiciste entre ambos, también se puede recordar que hay enfermedad y enfermos. Por otro lado, el valor de la crítica no se circunscribe al presente. La que se publica con retraso puede ser válida y necesaria para estudiar y valorar la producción artística concerniente a un tema, un sujeto, un movimiento, un periodo, un lugar... El investigador lo agradece mucho, el artista y el propio crítico pueden tomar distancia analítica sobre sus obras...

Solo hago este par de acotaciones porque lo pediste. Mi intención ha sido darte el pie para conocer tus puntos de vista. El debate no es el objetivo de este intercambio. Además, desvirtuaría el sentido inicial de la pregunta, centrada en la crítica referente a tu producción simbólica.

A propósito de esta última: en una parte de ella se advierte alguna inclinación a las manualidades. Incluso, una de tus exposiciones se llamó Hílomania (2009). Lo artesanal es un campo al que también te has vinculado a través de la Asociación Cubana de Artesanos Artistas (Acaa) y la Feria Internacional de Artesanía (Fiaart), en la que has fungido como jurado



varias veces. ¿Qué motiva todo ese interés?

LVD: Las manualidades me interesan por ser parte de mi educación. Es algo que debo a mi madre y mi padre. También considero que ellas, más que las artesanías, nacen de la raíz popular y se convierten en tradiciones. Eso me interesa expresar en mis creaciones.

Hilomanía fue una idea de Alejandrina Cué que realmente disfruté y donde por primera vez apliqué mi conocimiento de ciertas manualidades que se han perdido al no ser utilizadas en la realización artesanal nacional.

Mi acercamiento a las actividades artesanales es muy anterior al vínculo con la Acaa y Fiart. Apoyé a los instructores o investigadores en el Atlas Cultural, así como a la Dirección de Aficionados en el trabajo que realizaba descubriendo nuevas y viejas manualidades en el sector campesino.

ICL: ¿Cuál fue tu relación con la colección de arte popular/artesanías de la Casa de las Américas?

LVD: Desde la fundación de la Casa de las Américas, en 1959, su directora Haydée Santamaría dejó muy claro que se trabajaría con todas las

expresiones, incluyendo las populares de los países de Nuestra América. Por lo tanto, he trabajado desde mi inicio en la Casa y antes de hacer público el concepto de colección, con todas las obras que constituyen el fondo del arte popular, pues realmente no es un simple conjunto de artesanías.

Son agrupaciones de carácter familiar, en muchos casos ya no realizables; vendidas, compradas y donadas en territorios y mercados populares. Es una sección del trabajo que nunca consideré secundaria. Cuidé, clasifiqué, investigué temas complementarios y acompañé la colección cuando se expuso en Cuba y el extranjero.

ICL: Fue una labor curatorial, por la cual también se te reconoce. A tal punto, que te otorgaron el Premio Nacional de Curaduría en 2000 por la obra de la vida. A partir de tu experiencia, ¿en qué medida pueden congeniar curaduría y creación artística?

LVD: Sin duda, la curaduría es un acto creativo que te pone en contacto con la obra artística de otros, y esa relación es nutritiva. En mi caso aseguro que curar exposiciones de Roberto Matta, León Ferrari o Julio

A la izquierda y debajo, Lesbia Vent Dumois: *Ángeles y demonios andan juntos*, 1995; dibujo a lápiz grafito, tinta y collage vegetal, 90 x 68 cm; y *Boulevard*, xilografía. (fotos: Cortesía de la autora). En la página siguiente, Carmelo González: *Desnudo y pájaros*, 1958, creyón/cartulina, 352.00 x 275.00 mm. Col. MNBA.

Le Parc me nutría para mi propia creación. En unos casos, por el uso de determinadas técnicas o formas de enfrentar temas; en otros, por el descubrimiento de nuevas maneras de hacer. Pero, sobre todo, por sus posturas éticas ante el arte.

ICL: Hay curadores muy calificados o prestigiosos que no suelen escribir, y por ello algunos jurados de admisión les han negado el ingreso en la Sección de Teoría y Crítica perteneciente a la Asociación que diriges...

LVD: Se nota que no asistes a todas las reuniones que convocamos... Desde los trabajos preparatorios del pasado Congreso de la Uneac, y por acuerdo de su Secretariado ante nuestro planteamiento, se acordó que la Sección se llame como las del resto de las Asociaciones: de Crítica. Nosotros le añadimos... y Curaduría. Ahora se llama oficialmente Sección de Crítica y Curaduría. Y no creas que al principio todos sus miembros se mostraron de acuerdo.

ICL: Por lo que leo, me perdí una reunión importante. Te agradezco la puesta al día. Me había quedado en que se abogaba por añadir la cura-





duría a la nomenclatura existente. De modo que hubo un *quid pro quo*. La Sección ganó la curaduría y perdió la teoría, escasamente representada en su estado puro, y más bien mezclada con la crítica, en opinión de algunos que por ello defendían el nombre original. Hay quienes consideran que la curaduría también canaliza la crítica de arte. ¿Qué opinas al respecto?

LVD: Me gustaría más decir que la crítica de arte tiene un canal que es la curaduría, pues no se puede ser curador sin ejercer criterio. Curar no es hacer museografía, no es ordenar un grupo de obras o artistas. Es expresar una idea, acompañar una investigación.

ICL: Bueno, es un poco de todo eso y algo más...

LVD: Ya escribí una vez, y sigo pensando igualmente: "que la curaduría no es un oficio, no es una profesión, pero podemos considerarla como una categoría, una disciplina, pues en ella se resumen tareas inherentes al administrador, escritor

de prólogos, animador, financista, montador, conservador y diplomático. Ella propicia un clima emotivo e intelectual que genera una experiencia estética, que será mejor si constituye un amplio campo de inteligente discusión. El curador debe tener una información actualizada, un concepto de la calidad, donde no prime la tendencia, ni el gusto personal al conocimiento o el apoyo de otras profesiones y conocimientos".

ICL: Mucho se ha escrito y hablado sobre la nunca suficientemente ponderada curaduría. RyC ya publicó un texto en dos partes (nos. 3/2016 y 1/2017), entre cuyas ilustraciones figuran —por cierto— dos grabados tuyos incluidos en una muestra colectiva realizada en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales.

Ahora bien, tu concepción curatorial no solo está avalada por varios años de práctica, de know how. También ha sido confrontada mediante la docencia. Te has desempeñado como profesora en varios cursos o talleres de curaduría para galeristas de di-

versas provincias. ¿Qué metodología sigues en ellos? ¿Qué resultados has podido constatar?

LVD: He impartido, que recuerde, cinco cursos o talleres en La Habana y otros en Matanzas, Cienfuegos, Santa Clara, Ciego de Ávila, Las Tunas y Santiago de Cuba. La idea surgió entre el Centro de Superación de la Cultura y el Consejo Nacional de las Artes Plásticas, durante la dirección de Rubén del Valle.

El método es el de establecer una relación entre lo que quiero transmitir y lo que conoce el alumno. Ese diálogo permanente en la clase mantiene activo el interés y te permite rectificar, convencer, plantear nuevas ideas y también aprender.

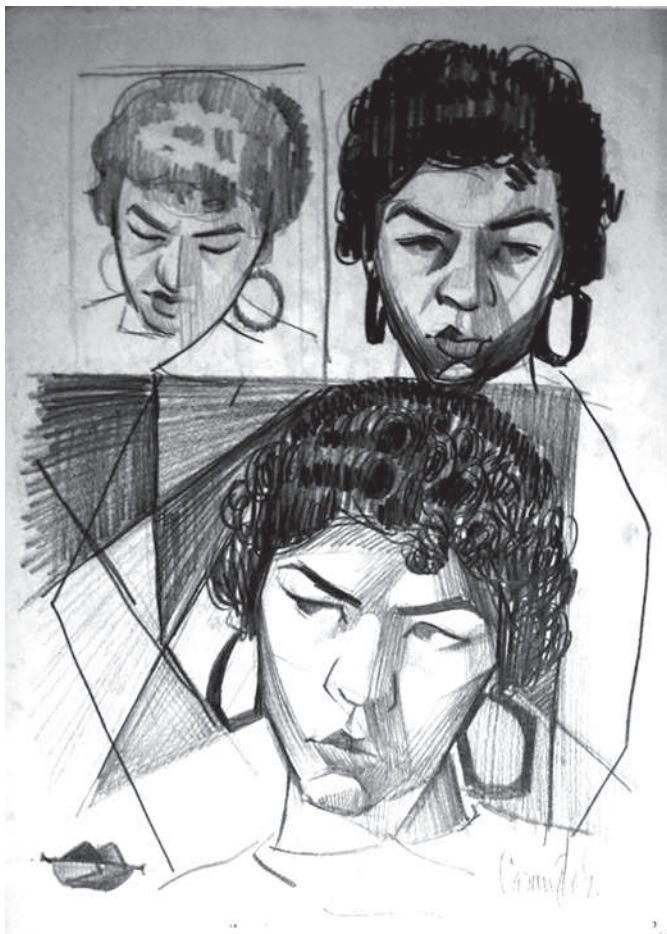
No puedo asegurar que los resultados hayan sido positivos, pues nunca se aplicaron modos de comprobación. Pero sí puedo asegurar que todavía algunos alumnos me llaman para hacerme preguntas o consultarme trabajos.

ICL: He oído que, antes de inaugurar una exposición curada por ti, das un mínimo-técnico a las veladoras para que puedan responder inquietudes generales del visitante. Esa parte de la concepción educativa de toda muestra no es nada común en nuestro país... ¿Por qué ocurre, en tu opinión?

LVD: Por hacer ese trabajo en la Casa de las Américas fue que me contactaron para realizar los cursos de curaduría. Las veladoras son como estatuas vivientes, en muchos casos no les interesa el arte y perdemos una relación muy importante para la persona que vela; pero, sobre todo, para la sala donde se expone. Eso atrae público y crea respeto para la institución. Aunque también resulta que muchas exposiciones no son curadas por nadie, sencillamente son obras que se cuelgan.

ICL: (A eso lo llaman "colgaduría"). Siguiendo con la enseñanza: Tu ejercicio como docente en el campo de las artes visuales entre 1955 y 1964 ha incluido la formación de nuevas promociones de artistas e instructores de arte. Por encargo de una editorial brasileña para jóvenes, ilustraste el cuaderno Las dos Fridas... ¿Qué implicaciones tiene para ti la condición honorífica Maestro de Juventudes que te entregó la Asociación Hermanos Saiz (AHS) en 2013?

LVD: Es uno de los reconocimientos que más aprecio. Realmente me gusta enseñar, enseñando aprendes. Y me interesa la relación con



Carmelo González. Rostros,
lápiz/cartulina,
350.00 x 281.00 mm.
Col. MNBA.

a imprimir. Por lo tanto, en esa primera tirada debes imprimir la edición completa, pues vas a seguir grabando (es decir, eliminando formas del color que ya imprimiste). Generalmente debes comenzar por los colores claros, pues sobre un amarillo puedes imprimir azul para lograr en algunas zonas el verde, y así sucesivamente. Cuando terminaste, el taco ha quedado con la última forma que grabaste e imprimiste. Por eso se llama del taco (inicial) perdido. ¿Comprendiste algo?

ICL: Creo haber entendido por qué Sosabravo aprendió en la práctica. Según

dicen, es el criterio de la verdad. Tal vez por eso, la pequeña xilografía que hice en un taller para especialistas de arte, impartido por Sandra Ramos y Abel Barroso en el Instituto Superior de Arte, me instruyó más que las lecturas y clases teóricas de técnicas artísticas en primer año de la licenciatura en Historia del Arte, donde estaba más perdido que el taco. Ahora no puedo precisar si dicho taller formó parte del III Salón de Arte Cubano Contemporáneo (2001), pues no firmé, feché ni serié aquel experimento gráfico, conservado como recuerdo de quien que más bien se esfuerza con las letras.

La edición —en grabado— es un protocolo del oficio que seguramente aprendiste con Carmelo González, cuyo centenario se conmemora este 2020. Según he sabido, él enseñó varias técnicas de grabado en la referida Escuela de Santa Clara —donde ejerció unos diez años como docente— y luego en la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro, que dirigió a comienzos del periodo revolucionario.

Como tú, ese pintor y dibujante es más conocido o apreciado por sus grabados, que le reportaron varios reconocimientos. Entre ellos, el Gran Premio en la II Bienal Hispanoamericana de Arte, a la cual se hizo referencia en dos números consecutivos de esta revista (3 y 4/ 2006).

los jóvenes. Mantengo una linda relación con la AHS.

ICL: La vocación por el magisterio debe de ser lógica en alguien como tú, maestra normalista y licenciada en Pedagogía... Alfredo Sosabravo, Pnap desde 1997, ganador de varios premios en grabado, ratificó en un libro reciente dedicado a su obra gráfica (Sosabravo sobre papel, 2019) que en la década de 1960 aprendió contigo la técnica de la xilografía en colores. Sin embargo, en la presentación de ese volumen aclaraste que no fue precisamente así...

LVD: Sosa es muy buen amigo. Sé que siempre lo dice, pero su avidez por aprender y el trabajo conjunto de taller lo hicieron todo. Mirando también se aprende y fue una época en que yo grabé en colores siguiendo la técnica japonesa o del taco perdido.

ICL: ¿Puedes explicarla sucintamente, para los no iniciados en la materia?

LVD: Es una técnica de grabado que te exige tener pensada toda la obra antes de tocar la matriz, pues realizas todos los colores en un solo taco o pieza de madera. Te permite, además, trabajar con las transparencias que provoca la impresión de un color sobre otro. Puedes usar cuantos colores desees.

Comienzas el grabado eliminando las pequeñas zonas que te permiten dejar la mayor superficie que vas

En 1950, Carmelo fundó la AGC. ¿De qué manera te afiliaste a ella y cuáles fueron tus experiencias en esa organización disuelta en 1968?

LVD: Yo no me afilié, no era el método para ingresar en la Asociación. Tu trabajo posibilitaba tu ingreso. Ingresamos juntos los estudiantes formados en grabado por Carmelo en Santa Clara: mi hermana Odenia, Osvaldo Cabrera del Valle, Celestino García y yo. Desde el inicio participamos en exposiciones que organizaba la Asociación en Cuba y en el exterior, ilustramos libros, conocimos a grabadores extranjeros que nos visitaban, intercambiamos experiencias técnicas y conocimientos.

ICL: Se afirma que un aporte de Carmelo fue la concepción del grabado mural o monumental...

LVD: Es cierto, pero no fue lo único, pues con su entrada como director en la Escuela de San Alejandro hizo que se enseñaran todas las técnicas del grabado en madera y metal. Creo que, aunque no se le ha dado importancia, su gran aporte consistió en no guardarse nada de su conocimiento para entregarlo a quienes lo solicitaran. Hay ejemplos de ello. Y logró, desde la Asociación, que se introdujera el grabado en los Salones Nacionales.

ICL: A ello podría agregarse su intento de acercar la xilografía —que aprendió en la Art Students League, de Nueva York— al público general, a partir de muestras con tintes didácticos realizadas en la Caseta del Parque Central habanero (1949—1951) e itinerantes por varias ciudades del país.

Mostraron tacos o matrices con sus respectivas impresiones en papel; aunque el propósito no era tanto artístico —como en la actualidad— sino más bien documental, complementado por imágenes fotográficas del proceso. Raúl Roa, Director de Cultura del Ministerio de Educación, llegó a afirmar que por primera vez en Cuba se trabajaba el grabado de forma colectiva (cfr. no. 1/ 2006 de esta revista).

En una de aquellas exposiciones —la individual que se tituló simplemente Carmelo—, él expuso varias técnicas artísticas y parte de su “manual teó-

LA DIRECCION DE CULTURA DEL
MINISTERIO DE EDUCACION

Y LA
Asociación de Grabadores de Cuba

PRESENTAN

LA II EXPOSICION DE
Xilografías Cubanas



1951

PARQUE CENTRAL
ENERO 13 AL 22 DE 6 A 11 P. M.

C
A
T
A
L
O
G
O

rico personal". No todos saben que desarrolló igualmente una labor crítica a través de la expresión oral y escrita. Recuerdo haber leído algunas diatribas tuyas, bastante incisivas y controversiales, en el boletín que editaba y sintomáticamente llamó El buril... ¿Qué impronta dejó su ejercicio del criterio en tu obra visual?

LVD: Claro que influyó. En muchas cosas coincidimos y, naturalmente, en otras no tanto. Pero siempre nos respetamos por incisivas y controversiales que fueran las opiniones. Trabajamos en el mismo taller por muchos años, nos consultamos, pero no creo que hayamos influido uno en el otro en el aspecto formal.

ICL: ¿Y le serviste de musa o modelo?

LVD: Seguro de musa (nunca de modelo) en un grabado pequeño, en una pintura al agua que se expuso en Bellas Artes en 1958 y en un dibujo al lavado por reserva del que no recuerdo el año.

ICL: Tú también has escrito sobre otros artistas en catálogos y publicaciones especializadas. ¿Por qué la escritura? ¿Cuáles textos recuerdas particularmente?

LVD: Solo he escrito cuando me lo han pedido. De los que he realizado espontáneamente recuerdo los dedicados a la fotografía latinoamericana. Es una expresión por la que tengo una debilidad especial.

ICL: En 1982 realizaste una muestra personal en la galería Espacio Abierto de esta revista, y en 2013 participaste en una colectiva (El deporte, derecho del arte II) en el mismo lugar... También has publicado en las páginas de RyC (no. 3/1994).

Has escrito sobre Ernesto Fernández y otros artistas del lente. Según tu currículo, integraste el comité organizador del Coloquio Latinoamericano de Fotografía, del Encuentro de Fotografía Latinoamericana, en Venezuela; y del coloquio dedicado a la fotografía de prensa en La Habana...

LVD: Me interesa mucho la fotografía contemporánea. Me ha tocado curar algunas muestras desde mi trabajo en la Casa de las Américas, como la retrospectiva de Alberto Korda, todas las del Premio de Ensayo Fotográfico y organicé el Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía celebrado en Cuba. Por eso lamento que en estos momentos, por diferentes razones (escasez de materiales, de talleres para imprimir, de espacios dedicados a su valoración) el movimiento o las ge-

CLAVES DEL ARTE DE NUESTRA AMERICA

VOL. I

NOVIEMBRE 1986

No. 1 - 16

Documentos Inaugurales

- 1/ Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana
- 2/ Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce
- 3/ Klaxon
- 4/ Manifiesto del Sindicato de obreros, técnicos, pintores y escultores de México
- 5/ Manifiesto de "Martín Fierro"
- 6/ Manifiesto de poesía Pau-Brasil
- 7/ Llamamiento al proletariado
- 8/ Manifiesto Antropófago
- 9/ Amauta
- 10/ Exposición Arte Nuevo
- 11/ Declaración del grupo Minorista
- 12/ El problema del indio
- 13/ Protesta de los Artistas Independientes 30-30
- 14/ La Escuela del Sur
- 15/ Declaración de principios del Taller de Gráfica Popular
- 16/ Afirmaciones de Arturo

CASA DE LAS AMERICAS



Odenia Vent Dumois.
S/T, xilografía/papel,
380.00 x 420.00 mm.
Col. MNBA.

neraciones más representativas de la fotografía hayan perdido fuerza en el país. Pero sus trabajos se exponen en el extranjero.

ICL: *En la Casa... también tuviste experiencias notables en el mundo editorial, como la organización de las publicaciones Claves del Arte de Nuestra América y la dedicada al aniversario 50 de la revista Orígenes... ¿Qué te motivó a ello?*

LVD: Las dos publicaciones responden al trabajo de investigación de la Dirección de Artes Plásticas a mi cargo, que difundía *Claves*: los manifiestos iniciales del arte contemporáneo latinoamericano. Se divulgó en ocasión de una *Bienal de La Habana* (1986). El de *Orígenes* completaba la muestra que se realizó en la Galería Latinoamericana en ocasión de aquel aniversario que Cintio Vitier solicitó celebrar en la Casa...

ICL: *Has trabajado de manera estrecha y sostenida con grandes personalidades del arte y la literatura en América Latina como el pintor Mariano Rodríguez y el escritor Roberto Fernández Retamar... ¿Cómo fueron las dinámicas laborales con ellos y qué te reportaron?*

LVD: He sido una mujer privilegiada. Con Mariano trabajé desde que él presidía la Asociación de Artes Plásticas de la Uneac y yo ocupaba la secretaria. A él debo trabajar en la Casa, pues me pidió que ayudara en el *Concurso de Grabado*. Desde el año 1963 se estableció un trato de respeto entre ambos, siempre

me permitió expresar y discutir criterios relativos al trabajo desde la cultura y en beneficio del desarrollo y comprensión del arte latinoamericano. Nuestra relación personal fue excelente. Lo mismo puedo expresar sobre Retamar, quien primero fue mi compañero (también desde la Uneac) y después mi máximo jefe en la Casa, donde lo acompañé por más de una década como vicepresidenta, hasta mi jubilación en 2003.

ICL: *Y con Carmelo, que falleció hace treinta años, tuviste una larga y compleja relación: de alumna-profesor, pareja sentimental, colega artística y en la dirigencia de la Asociación de Artes Plásticas de la Uneac... ¿Cómo pudieron conciliar tantos frentes durante tanto tiempo?*

LVD: En nuestro caso, muchos años juntos hicieron que nos conociéramos muy bien en esas diferentes y complejas relaciones que describes. Como alumna siempre supe aprovechar sus enseñanzas, respetarlo y posiblemente comenzar a quererlo, pues fue un profesor que (como ya dije) nunca ocultó nada de lo que sabía. Siempre trató de ubicar a sus alumnos en el panorama cultural de Santa Clara y de la capital. Estábamos informados de lo que se exponía y qué pasaba en el arte internacional. Además, ofreció cariño y respeto a mi familia.

Esos elementos nutrieron también la relación de pareja sentimental, que convivió con la de colegas artísticos. Quienes nos conocieron recuerdan que no nos separábamos, asistia-

mos a todas las actividades juntos, siempre se preocupó por mi participación como creadora, y siempre fui yo la que decidía si lo hacía o no.

Fuimos una muy buena pareja, siempre vivimos y trabajamos juntos. En cuanto a la dirigencia en la Asociación de la Uneac, puedo afirmar que nunca intervine en su forma de actuar, pues para eso tenía un Ejecutivo. Todavía queda algún miembro vivo, como Pedro de Oraá, que puede dar fe de ello. Aseguro que fuimos una pareja amorosa y familiar. Nos amamos.

ICL: *Hablando de familia... Dedicada a la memoria de tu hermana Odenia (Cruces, 1935-1956), tuvo lugar en la Universidad Central de Las Villas la exposición de xilografías Via Crucis (1957), donde participaron Carmelo González, Celestino García Rodríguez, Osvaldo Cabrera del Valle, la propia homenajead y tú. Existe una dedicatoria grabada en xilografía y atribuida a ti, que expresa: "El día 13 de enero dejó de existir a causa de lamentable accidente nuestra compañera Odenia en el momento que artísticamente más esperábamos de ella [...]"*

Según Rodríguez Morey, la fallecida era una grabadora con talento, que había tomado parte en varias exposiciones de manera exitosa. Su obra figura en las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes. De hecho, se mostró allí como parte de una panorámica exposición colectiva asociada al Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas Cubanos (1961). Pero, aun así, resulta prácticamente desconocida...

LVD: Conozco y es cierto lo expresado en el diccionario de Rodríguez Morey. Era una excelente grabadora y dibujante. Sobre la exposición y los grabados te explico que iniciamos esa carpeta en vida de Odenia. La idea era confrontarnos a través de la ilustración en xilografía de un texto bíblico. El proyecto se malogró con la muerte de mi hermana, causada por un accidente automovilístico cuando regresaba de su primera semana de trabajo en una escuela secundaria de Sagua la Grande, en la antigua provincia de Las Villas (actual Villa Clara).

Al querer la Universidad ofrecerle un homenaje, le propusimos hacer la muestra con los grabados realizados, que en principio debían de ser tres de cada uno. Fue una actividad emotiva, pues Odenia había sido una alumna de Pedagogía muy querida allí y acudieron amigos, profesores, estudiantes.

No me refiero a tu opinión de que es poco conocida, por no querer entrar en el tema de lo nada que se ha escrito, después del libro de Jorge Rigol y el de Juan Sánchez, sobre la historia y el análisis del grabado en Cuba. Y la sala del Museo más pobre no puede ser. Esa es una manifestación que, parece, no da ganancias a nadie.

ICL: Es conveniente acotar, para información u orientación del público no especializado, que en 1955 se editó El grabado en Cuba, de Sánchez. Y que Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba, de Rigol, se publicó en 1971 y 1983. Son autores que, amén de críticos de arte e investigadores, eran grabadores. De modo que los animaba un interés especial por aquella disciplina.

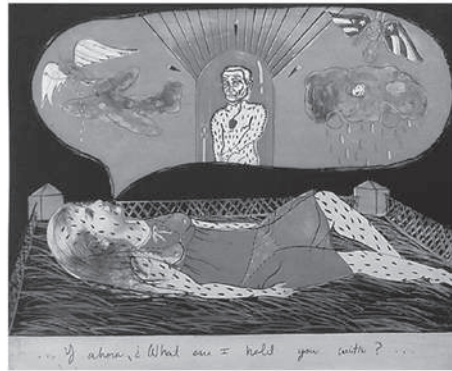
Después de los suyos, han aparecido libros monográficos así como numerosos textos alusivos en catálogos y revistas. Se han realizado tesis y otras investigaciones inéditas, pero igualmente consultables. Aunque todo ello no agota, desde luego, el estudio del grabado en Cuba o cubano.

LVD: Del grabado contemporáneo se ha escrito poco o nada, como expresé anteriormente. No me refiero a comentar más o menos la obra de un artista. Me pregunto qué pasa con esa práctica en el país, con las diferentes y variadas técnicas que abarca, en qué estado se encuentra, qué actividades la promueven, cómo se inserta en los grandes eventos, quiénes la enseñan, cuál es su categoría en relación con otras manifestaciones, cuáles son sus aportes renovadores. Temas hay para trabajar, entre otros.

ICL: Coincides con Carmelo en las salas permanentes de arte cubano del Museo, que no cuestionas por primera vez. Como parte del Pnap, debes de exponer en una sala transitoria de esa institución. En esa ocasión especial, ¿habrá un guiño u homenaje a Carmelo, por su centenario; y a Odenia, por lo antes expuesto?, ¿se manifestará también la curadora Lesbia?

LVD: Puede ser, pues de herencia le viene al galgo ser rabilargo ¿no?

Obras cubanas premiadas en La Joven Estampa 1993



9

10



11

12

Premio
9. Sandra Ramos Lorenzo
"Y ahora ¿what can I hold you with?"
Serie Migraciones
caligrafía

Mención
11. Ibrahim Miranda Ramos
"San Cristobal siente que
es un hombre común"
xilografía

Mención
10. Agustín Bejarano Caballero
"El hombre inconcluso"
grabado / plástico

Mención
12. Belkis Ayón Manso
"S/T"
colografía

ICL: Tienes mucha experiencia de trabajo y conocimientos sobre el arte cubano e internacional (especialmente, el latinoamericano). Has contribuido con imágenes o declaraciones para textos publicados en esta revista, como los referidos a grandes eventos o conmemoraciones: la susodicha II Bienal Hispanoamericana de Arte, el centenario de Sandú Darié (no. 6/ 2008), y el Premio La Joven Estampa (no. 5/ 2009), un evento que gestaste en la Casa de las Américas con el objetivo de trascender los límites del grabado en la praxis artística juvenil de Latinoamérica y el Caribe...

Y como la escritura tampoco te es ajena, ¿por qué no escribes un libro, acaso unas memorias, ya sea directamente en computadora o a mano, con la caligrafía Palmer que has dibujado en textos para obras y exposiciones?

LVD: Lo pensaré cuando me jubile definitivamente.

ICL: Es una declaración que, sin duda, generará expectativas en el medio artístico cubano.



Carmelo González, una visión integral

Concepción Otero Naranjo
Profesora de la Universidad
de La Habana. Entre sus
publicaciones destaca *El Vedado:
historia de un reparto habanero*
(2013, CubaLibri; 2015 y 2019
Editorial UH).

El centenario de cualquier acontecimiento es una razón bien justificada para organizar una celebración. Las personas y los sucesos son recordados fundamentalmente por el cumplimiento de su misión en la vida, mucho más si se trata de un artista, pues sus obras son como “huesos” dejados a sus amigos “pidiéndole solo paredes para sostenerlos”,¹ y de esa forma alimentar el recuerdo merecido. Carmelo González Iglesias (La Habana, 1920-1990), quien cumpliría cien años en este 2020, no solo dejó creaciones bidimensionales, muchas de ellas conservadas en museos, colecciones privadas o en publicaciones periódicas a modo de viñetas o ilustraciones de textos. Su obra conforma un voluminoso expediente al cual debe incorporarse su labor como promotor e incansable generador de muestras expositivas individuales y colectivas —tanto en Cuba como fuera de ella—, su intensa faena docente y una no menos interesante incursión en la escritura a través de comentarios críticos en publicaciones seriadas, palabras en catálogos, presentación de exposiciones y conferencias. En ellas hizo gala de ser juez y censor —implacable siempre y a veces no absolutamente acertado—, pero consecuente con su estilo y profundos conocimientos de la historia artística de la Humanidad, el desarrollo del arte contemporáneo y las valoraciones vinculadas a eventos expositivos o a su obra particular.

Afirmó en una ocasión, y siempre lo demostró: “[...] yo grabo, dibujo y pinto [...]”.² Teniendo como pivote esas tres especialidades, desarrolló buena parte de su accionar y produjo un número considerable de obras. Fue perseverante con sus habilidades, conceptos de creación y responsabilidad como artista, promotor y comentarista de arte.

Tuvo una formación profesional sólida, encaminada al dominio de la línea, la composición y el color. Fueron conocimientos adquiridos desde su breve vínculo al Estudio Libre para Pintores y Escultores en 1938, al cual lo condujeron sus aptitudes innatas para el dibujo. Después de haber compartido estudios en la Escuela Anexa de la Academia de Artes Plásticas San Alejandro, logró su matrícula oficial en esta institución. Su paso por esta escuela, principal centro oficial formador de artistas de la plástica, resultó fructífero. Estudiar allí era su mayor aspiración, como individuo interesado en conocer y dominar las pautas de la expresión visual y encauzar sus amplias necesidades comunicativas. Se graduó en 1945 con el mejor expediente académico en la especialidad de pintura. Consecuentemente, le otorgaron una bolsa de viaje para perfeccionar estudios en los Estados Unidos, por entonces en proceso acelerado de convertirse en el centro internacional del arte moderno.

Así pudo realizar su primer viaje a ese país, y se matriculó en la Art Students League de Nueva York, institución que poseía un amplio prestigio en la formación de artistas deseosos de lograr una inno-



El Taller del grabador (o El grabador), grabado (1954).

vación en sus propuestas creativas. En las dos décadas anteriores, varios de nuestros creadores³ se habían inscrito en ella, muy atractiva, por demás, desde el punto de vista del ambiente cultural y artístico, que sustituía el acostumbrado y provechoso viaje de completamiento de estudios a algunos centros pre-establecidos (Madrid y París, fundamentalmente) de una Europa en dilatada recuperación posbélica.

La pintura distinguió sus inicios

El interés creativo de Carmelo González estuvo vinculado a la pintura, al arte gráfico y al dibujo,⁴ pero fue a través de la primera que atesoró sus galardones iniciales durante la segunda mitad de los años cuarenta. Su óleo *Simbolismo* (1945) le valió el tercer premio en el III Salón Nacional de Pintura y Escultura, celebrado en 1946 y constituyó su primera participación colectiva importante. Ésta no solo le permitió que los jurados de admisión y premiación apreciaran positivamente su obra, sino que relacionara sus experiencias y resultados con los de artistas contemporáneos más avezados y otros noveles como él, pues este Salón —pese a ser el más dilatado en la secuencia oficial del proyecto—⁵ exhibió con mucho tino la representatividad y validez de las propuestas más visibles de la creación nacional en esos momentos. De este modo, y aquilatando el valor del balance, puede afirmarse sin temor a dudas que:

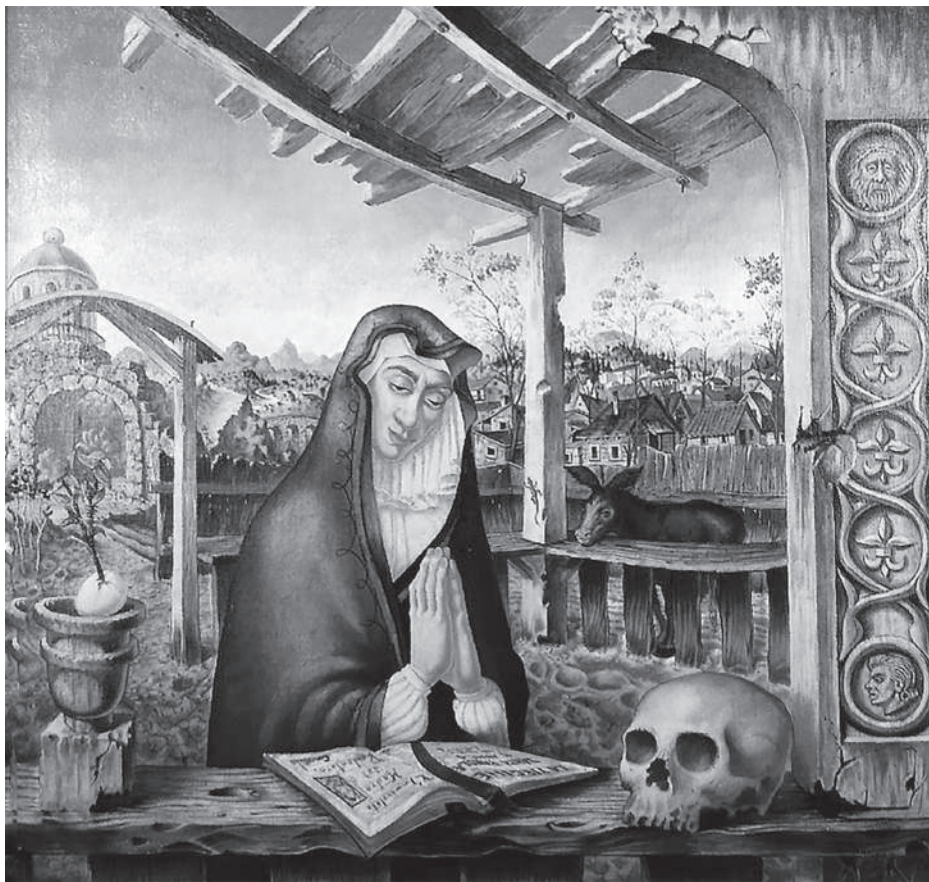
En las obras mostradas en el Tercer Salón (1946), aunque no

muy representativo, pueden observarse dos de las líneas expresivas que caracterizaron la plástica de los años cuarenta: una muy intelectual que juguetea con intenciones surrealistas [sic] visibles en la pieza de Carmelo González “Simbolismo”, y otra que se detenía en indagaciones intimistas, en este caso en la obra figurativa de Cundo Bermúdez y Felipe Orlando “Interior” es el título de las obras de ambos autores) y Mirta Cerra “Plegaria a la tierra”.⁶

La participación de Carmelo en los Salones Nacionales fue sistemática,⁷ así como la premiación que recibieron sus obras dentro del grupo de las admitidas en estos eventos. De manera sintomática, estas intervenciones fueron concomitantes con exposiciones personales y colectivas, entre ellas algunas organizadas por él.

En su obra pictórica —mediante la que recorrió casi todas las técnicas de la pintura— predominó una especial visión onírica y alucinada del asunto tratado, cargándolo de reflexiones de alcance filosófico, relacionadas con el ser humano y su tránsito vital: las problemáticas de la existencia, las frustraciones, el cuestionamiento reflexivo, el individuo frente a las contiendas mundiales, etc. Esta zona temática y morfológica de su pintura fue calificada como “el mundo Carmelo” por Fausto Martínez Carbonell, uno de los primeros comentaristas de su obra y entonces director de la revista donde apareció el comentario.⁸

La figuración de carácter muy expresivo (hasta lindar con el calificativo de expresionista) fue el elemento unificador de sus creaciones pictóricas. De esa manera lograba una comunicación directa con sus congéneres y llamaba la atención sobre las circunstancias adversas del mundo contemporáneo. Es válida entonces la clasificación de sus obras de este período como “poesía profética, mensaje monstruoso y simbólico de verdades”⁹ que le adjudicó Manuel de la Cruz en el único comentario sobre la creación del pintor editado en la revista *Orígenes*. De igual modo, resultan muy acertadas las valoraciones hechas en una reseña crítica publicada en *Germinal*: “las deformidades de Carmelo están dignificadas, pues le enmienda la plana a la naturaleza para hacerla comprender mejor, es como si aplicase sólo a una parte de la realidad un lente especial. Digamos que esos monstruos [sic] de Carmelo también tienen vida; diríase que son seres que han evolucionado a formas nuevas”.¹⁰ Asimismo, debemos considerar sus aspiraciones simbolistas al dotar a objetos o gestos de mensajes asociados con la poética anteriormente aludida, a saber: las ruinas, la calavera, la piedra, la silla, el frente y el reverso del representado, el rostro no visible o desfigurado, la fisonomía contrahecha... Piezas distintivas de esta época son *Simbolismo* (1945), *Meditación sobre la carne y la piedra* (de la serie 1950-1951) y *Frustración* (1951). En ellas no solo se destacan las apreciaciones ante-



A la izquierda, María orando, óleo sobre tela, pintura; y en la página siguiente, María orando, grabado (1950)

riormente expuestas, sino otro detalle que fue un apartado de insistentes experimentaciones en toda su obra: el uso expresivo del color. En 1936, Amelia Peláez, insigne maestra de la pintura cubana, lo había considerado como uno de los más acertados hallazgos de los jóvenes artistas cubanos en sus incesantes búsquedas innovadoras.¹¹ Este ha sido de los recursos más estudiados y empleados por los creadores de la plástica a través de la Historia del Arte. Y bien lo sabía Carmelo.

Su obra pictórica se insertó en el llamado arte épico de los años sesenta, en el ditirámico proceso de inicios y solidificación de la Revolución Cubana. Asumió discursos temáticos vinculados al apoyo a este proceso y, como consecuencia, refirió insistentemente la figura del campesino (*Con la guardia en alto*, 1961), brigadistas y otros tipos sociales; o la rememoración de algunos acontecimientos desgarradores de la sociedad cubana, como las migraciones de cubanos hacia Estados Unidos apreciables en *Camarioca* (1965) y *Mariel* (1980).

El grabado, una de sus más grandes obsesiones

Carmelo realizó una notable obra pictórica —solucionada sobre todo a través del óleo y el *gouache*— y, al mismo tiempo, su quehacer como grabador fue monumental. Este consagrado y valioso oficio ha sido

el más reconocido por la crítica, el comentario de arte, las distinciones y la historia del arte nacional, precisamente por sus implicaciones dentro del mundo creativo, el ejercicio promocional logrado y el de la docencia. Se destacó en el desarrollo del grabado en Cuba en las décadas del cuarenta al sesenta del siglo XX. Pero nunca, que se sepa, privilegió un género sobre otro: pintura o grabado. “No tengo preferencias —dijo en una entrevista— porque creo que los dos van unidos, son dos aspectos del arte por medio de los cuales expresarse y cada uno de ellos tiene sus propios méritos.”¹² En no pocas ocasiones concibió un dibujo o grabó —o viceversa— un tema específico que después llevó al lienzo, como ocurrió, por ejemplo, con las piezas tituladas *María orando*.

Por esta misma razón, muy temprano en su formación profesional y ya en posesión de los principales recursos de la pintura, se inclinó al necesario dominio de las posibilidades expresivas del grabado, que conoció muy esporádicamente en San Alejandro, donde poco o nada se lograba de novedoso ni aportador en este sentido. La cátedra de grabado de esta institución había sido fundada en 1928 y estuvo dirigida por el pintor Mariano Miguel, quien enseñaba fundamentalmente la técnica calcográfica (en especial, el aguafuerte y la punta seca), y ocasionalmente fue asistido por En-

rique Caravia en la impartición de una materia que nunca dejó de ser opcional y alternativa en el plan oficial de estudios.

Numerosos creadores se beneficiaron con los rudimentos de estas técnicas, cuyos derroteros estaban relacionados con la pintura y la escultura como manifestaciones emblemáticas de las artes plásticas asociadas a la Academia, donde se fomentaba esencialmente la enseñanza y el desarrollo de las llamadas Bellas Artes. Carmelo González atendió sus inquietudes para con el grabado en su estadía en la Art Students League, donde tomó cursos de litografía. Este fue quizá el primer paso en el conocimiento y consecuente dominio del grabado.

En 1949 probó suerte en el Salón del Círculo de Bellas Artes de La Habana y su envío le valió un segundo premio en grabado, el cual, unido al obtenido en el III Salón Nacional (ya comentado), nos permite considerar que su obra fue reconocida desde la segunda mitad de la década de los años cuarenta del siglo XX, en los albores mismos de su especialización en las manifestaciones de pintura y grabado. Carmelo encontró una grieta enorme en el panorama del arte incisario en Cuba, que paradójicamente resultó muy productiva para el impulso y promoción de la xilografía. Se propuso establecer la continuidad con la historia del grabado en el país durante el siglo XIX, incluyendo las tibias alusiones en la primera mitad del XX.

A partir de esta situación y revelando sus cualidades didácticas (que luego desarrollará ampliamente), nucleó al grupo de creadores que a través de la práctica del grabado compartían numerosas inquietudes plásticas, y necesitaban nuevas vías para encauzar sus derroteros artísticos. En el mes de febrero de 1950, fundó de manera oficial y por unanimidad la Asociación de Grabadores de Cuba (AGC),¹³ de la cual siempre fue presidente. Su gestación estuvo precedida por una serie de acontecimientos favorables, como la exposición *Xilografías cubanas* —montada en la Caseta del Parque Central,¹⁴ con el auspicio de la Dirección de Cultura— y la premiación del libro catálogo homónimo en el Concurso



del Libro Cubano ese mismo año. Todos estos acontecimientos avalaban la creación de una asociación de ideas y proyectos que resultó sumamente productiva. La insuficiencia de prensas litográficas y otros medios de impresión determinaron que la xilografía ocupara un sitio de preferencia obligada y, aunque fue una solicitud unánime, no pudo lograrse la habilitación de un taller propio; sin embargo, con los recursos disponibles, fueron dadas a conocer y practicadas otras modalidades del arte incisorio.

Las piezas de Carmelo expresan en especial la voluntad de recuperación y experimentación técnica del grabado en madera, en el que sondeó sistemáticamente las diversas calidades y cualidades de este material, las posibilidades expresivas de las matrices (al hilo, de cabeza, etc.). En las primicias de esta indagación, sus xilografías muestran los resultados de esas búsquedas, lo cual puede observarse en obras aparentemente sencillas como las viñetas que ilustran y ambientan las páginas de *Buril*, el boletín promocional de la AGC. Resultan demostrativas de “ese trazo vigoroso y firme”¹⁵ característico de su creación toda, en especial de su dibujo y producción gráfica.

Muy variados fueron los temas que representó: la figura femenina en su labor diaria, el retrato, la guitarra, la ciudad, el arlequín; todas de formato pequeño y con una solución adecuada al espacio físico del soporte. Paralelamente abrió las referencias temáticas y compositivas e hizo hincapié en escenas cotidianas y callejeras, así como en la representación

de algunos personajes populares. Ello puede constatarse en sus grabados *Los arrieros* y *El coche*, ambos de 1951, en los cuales la captación de una escena corriente y del movimiento sugerido van acompañadas de la virtual despersonalización del protagonista, cuyo rostro permanece oculto bajo el sombrero. Se debe recordar que en estos momentos los personajes representados en sus obras pictóricas transpiraban la misma sensación de soledad, presos en otras dimensiones circunstanciales, sumergidos en el soliloquio y la inanidad; sus personajes grabados están ensimismados, mientras laboran.

Carmelo asumió otras unidades temáticas y motivos a través de las diferentes técnicas del grabado hasta experimentar, incluso, con la aplicación del color. Se hizo eco de algunas preocupaciones y no pocos asuntos ampliamente reiterados en la plástica cubana contemporánea, asociados muchos de ellos a la identidad; de igual manera, representó escenas ubicadas en interiores, en los cuales la luceta, la típica persiana y la mampara compartían el espacio arquitectónico. Casi siempre aparece la mujer en un primer plano (*Después del baño*, 1950) con una solución mucho más dibujística, aunque el empleo del claroscuro no desplaza a la línea. Piezas de inicios de los años cincuenta pueden ilustrar este proceso, como son *Interior* y *La ventana*, ambas de 1951. Esta última fue premiada en el V Salón Nacional de Pintura y Escultura celebrado en el mismo año.

También lo motivaron algunos pasajes, escenas o alusiones religiosas

(*María orando*, versión en grabado realizada a principios de los cincuenta), *Santa Ana, la Virgen y el Niño* (1951) o temas de asociación mitológica (*Lucifer*, 1949). Sintomática es la alusión a las manos que, presentadas en un gran primer plano, se tocan palma con palma (*El templo*, 1952) o se apoyan sosteniéndose por la muñeca (*S/T*, 1953). Sea cual fuera la técnica empleada, el soporte o el tema, siempre utilizó la figuración, mucho menos expresionista y desgarradora que en sus obras resueltas con técnica pictórica, para así defender que: “El grabado sirve al ojo y a la cultura en doble sentido de belleza y utilidad práctica.”¹⁶ Tal vez por esta misma razón, comprobada su concepción estilística y estética beligerante hacia la abstracción, sus figuras solo llegan a poseer soluciones geometrizaras como sucede en su premiada obra *Pescadores de Vigo* (1953), tal vez remembranza de alguna escena vista ese mismo año en tal ciudad gallega.

Precisamente con esta pieza obtuvo el Primer Gran Premio Internacional de Grabado en la II Bienal Hispanoamericana (1954), coincidente con el VII Salón de Pintura y Escultura, en el cual también su obra fue premiada en las técnicas de pintura al óleo, grabado, *gouache* y dibujo. *Pescadores...* constituyó su alegato máspreciado al sostener la validez de la obra figurativa a pesar de que la abstracción se enseñoreaba del panorama internacional. Sin lugar a duda entonces, sus experiencias en la geometrización de los planos y los fondos, ayudados por el color fragmentado, está más cerca de las soluciones del vitral y de los aportes innovadores de Cézanne o de Picasso. Ejemplo de ello es su obra calcográfica *Arlequín vitral* (1953), aunque lo demostró también en la pintura (*La Sombrerera*, 1953).

Su obra gráfica no perdió sistematicidad y compartió con ella su labor como promotor y organizador de exposiciones realizadas en su patria o el extranjero, vinculadas fundamentalmente al grabado. Su creación gráfica y pictórica fue importante y reconocida, pero también su afiliación fundacional a la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac) en 1961, coherente con su total respaldo a las sólidas conquistas que en el terreno de la política, la cultura y el arte estaban teniendo lugar en Cuba. Igualmente, su pro-



A la izquierda, Pescadores de Vigo, grabado; Frustración (1951), e Ismos (1953), ambas pintura.

ducción gráfica fue consecuente con el recuento épico de estos acontecimientos, y junto a un grupo de grabadores solidarizados con el mismo proceso, concibe en 1960 la edición de una carpeta de grabados en apoyo a la Primera Declaración de La Habana.

Por la constancia y el valor de su obra, Galería Habana organizó una muestra personal en su homenaje en 1963, titulada *Carmelo González. Óleos y xilografías*, en la cual se exhibieron cincuenta piezas realizadas en dos de las manifestaciones que trabajó de manera sistemática: la pintura y el grabado.

Influencias recibidas

Percibir los influjos artísticos en la obra de Carmelo González no resulta muy complejo, pues se distinguen amalgamados en su poética personal, fraguada a través de las ganancias obtenidas de ellos. Reflejan el respeto o el enjuiciamiento crítico del pasado ordenado por la Historia del Arte o asimiladas de su contexto cultural para estructurar su propio discurso partiendo de ellas. Fue un perpetuo inconforme. Lo asistió una incesante experimentación al estudiar las numerosas fuentes artísticas de las que bebió, y muchas —visibles o no— quedaron como abrevaderos en los cuales sació sus ansias de renovación. Eso sí, admitió algunas y dejó en la sombra otras que, en definitiva, enaltecen sus constantes búsquedas.

Su poética es perfectamente recono-

cible en consonancia con los medios de expresión de sus obras: el óleo, la tinta, el lápiz, el buril, la gubia, la madera, el metal... o sus escritos. Fue partidario de que: "La obra de arte lo es, a pesar de la tendencia en que se encasille".¹⁷ El duro bregar y un trabajo sostenido lo llevaron a solidificar lo que, según él, debían ser dos valores absolutos para todo artista: "el técnico del oficio y el expresivo o artístico, que algunos llaman sensible; el primero es el medio y el segundo el fin".¹⁸

Durante su período creativo ejerció lo que Graziella Pogolotti enunció en 1979 al valorar la obra de la primera promoción de vanguardistas cubanos: "Visto desde la perspectiva presente, uno de los fenómenos admirables de nuestra plástica en su desarrollo es el de la lucidez crítica de aquellos creadores ante las fuentes que, sin duda, emplearon en el proceso de búsqueda de un lenguaje pictórico idóneo".¹⁹ Evidentemente, Carmelo también aprehendió esta lección. Conducido por ese "olfato" orientador, estudió a todos los maestros minuciosamente, aprovechó sus numerosos viajes fuera del país y examinó las soluciones que le aportaron miradas muy diversas para "pulir" su oficio y satisfacer sus propias preocupaciones artísticas. "Mi viaje contemplaba [...] la ambición y necesidad de situarme de nuevo ante las obras de arte de todo género de tiempos pasados",²⁰ dijo al evaluar su extenso periplo por Europa y Estados Unidos en

1953.

Sus palabras son demostrativas de su concepto de arte; y el análisis de sus obras, más aún. Llegó a confesar: "No tengo preferencias particulares, aunque sí me sugiere mucho la [escuela] española, la que prefiero a la francesa o parisina. ¿Mis pintores predilectos? Vittore Carpaccio, Rembrandt, El Greco y Picasso".²¹ O sea que, como sus contemporáneos, estuvo "de retorno" a los orígenes, al pasado, a la revisitación de la Historia del Arte, a desentrañar lo que podía encontrar de positivo y aleccionador en las enseñanzas de los grandes maestros y las tendencias que habían dejado huellas impercederas en el recuento artístico, como mismo admitió los discursos modernos... pero solo aquellos que no escaparan de soluciones figurativas.

En sus incesantes búsquedas pueden determinarse dos problemáticas fundamentales que condujeron sus pesquisas: las posibilidades comunicativas del color y las soluciones compositivas vinculadas a la representación del espacio. Distinguió el uso del color como uno de los recursos expresivos primordiales, como hegemónico y polifuncional en las diversas perspectivas de su creación, lo cual le facilitó el arribo a la más afanosa experimentación. Su utilización lo condujo a ser valorado en 1951 como "un moralista que se sirve del dibujo y del color con un poderío de sugerencias que encadena otras sugerencias y teje gruesa madeja".²²



Pero no siempre acudió al estallido luminoso de los colores, sino que supo adaptarlo al mensaje seleccionado, en armonía con los demás elementos de su obra. En este mismo sentido debe significarse el uso casi monocromo o de tonos oscuros (sienas y carmelitas) para enfatizar un ambiente sombrío, el desasosiego y la zozobra de los personajes representados o, en su defecto, distinguir el empleo más agresivo del rojo para enfatizar la violencia, por ejemplo, el martirio de San Antonio. Lo anterior puede apreciarse en las piezas *Simbolismo* (1945) y *Frustración* (1951), y en la titulada *Las tentaciones de San Antonio* (ca. 1950), respectivamente.

Sus experiencias en este acápite viajaron aparejadas a opiniones válidas sobre la pintura universal, pues le motivó muy gratamente la “gama [...] dorada como la flamenca o plateada como la española”.²³ A estas apreciaciones deben añadirse el uso muy particular del blanco, los colores terrosos, el claroscuro y el afanado tectonismo de las figuras, los cuales se asocian a la impron-

ta mexicana, que Carmelo debió haber percibido en su admiración por el arte y los artistas mexicanos pues mantuvo relaciones profesionales con algunos de ellos —principalmente, Mariano Paredes— y por haber sido esta una de las influencias más representativas en su época. La pulsación con las notas del muralismo mexicano fue un ejercicio muy visible, una fuerte huella en la obra temprana de Mariano Rodríguez, René Portocarrero, Cundo Bermúdez, Mario Carreño. A ese grupo sumamos a Carmelo González. Así lo comprendieron algunos críticos de la época, entendiendo que la línea de las influencias generalizadas en la producción artística de este período se mostró muy sinuosa: “iba de Orozco a Picasso, por ejemplo, de Matisse y Bonnard, también por ejemplo”, según Pérez-Cisneros.²⁴

Pero uno de sus predilectos y más respetados fue Vittorio Carpaccio, artista italiano del período renacentista, de quien estudió lecciones vinculadas a la representación del volumen y el espacio virtual, sobre todo cuando sus escenas contemplaban el paisaje de fondo o el entorno natural o urbano. Fieles a esta vertiente son sus obras de la primera mitad de los años cincuenta: *El taller del grabador* (o *El grabador*), resuelta en xilografía; y *María orando*, versionada en óleo y xilografía. De Carpaccio también le

interesó su particular uso del color, al que se añaden las geniales soluciones plásticas de Rembrandt con el claroscuro, pues al “ordenar” los acordes cromáticos lograba la representación de los volúmenes y la disposición de los focos de luz en la composición. De otra parte, le impresionó favorablemente la brillantez de los colores en la obra de El Greco.

Las ganancias y estos sabios aprendizajes pueden apreciarse en toda su obra pictórica, desde su ya mencionada tela *Simbolismo* (1945), hasta en otras menos logradas como las referidas *Camarioca* y *Mariel*. Estuvo también muy interesado en experimentar con las influencias que recibió del cubismo y las lecciones de Picasso que, sin separarse de la figuración, le permitieron “mover” o quebrar los planos, violentar la perspectiva tradicional y darles otra función a los contrastes cromáticos (*Arlequín vitral* o *La sombreroera*, 1958). No se debe olvidar la fuerte y decisiva impronta de versiones asumidas del surrealismo, que Carmelo adaptó a sus propósitos, estudiando la creación de sus particulares símbolos, yuxtapuestos con ilación.

Tuvo una reacción muy adversa a la abstracción. La interpretó como reflejo de la “confusión estética del arte en la actualidad, sobre todo de aquel ‘ismo’ que por su conformación e inexpressión pertenece al titulado ‘abstraccionismo’; pintura-decoración sin alma, sin humanidad, sin destino como arte, cuadro decadencia”.²⁵ En la obra *Ismos* (1952) aparecen todas o casi todas las influencias mencionadas, no sin una fina ironía.

El ejercicio de la comunicación

Si Carmelo González, en tanto artista, consideraba el dominio del oficio, la sensibilidad al expresarse y la debida información artística como exigencias personales, estas mismas debían ser sus máximas en el trato con parte de la sociedad en la que le tocó vivir. Su imagen siempre estuvo marcada por su particular personalidad, su amplio saber y una comunicación fluida, animada e intempestiva. Fueron cualidades que canalizó a través de la docencia, la promoción y el comentario crítico. Tras su regreso del viaje de estudios a Estados Unidos, Carmelo se integró al ejercicio docente en la Escuela de Artes Plásticas Leopoldo Roma-

ñach de Santa Clara, vinculado a la cátedra de Dibujo y Grabado, para adiestrar a los jóvenes ávidos, como él, y así conducir sus aptitudes. Declaró que: “El arte plástico no admite el niño prodigio, el improvisado, pues en él se llega a la plenitud por el dominio del oficio”.²⁶ En esa institución docente estableció su cátedra hasta 1957, aunque practicaba otras posibilidades de expansión de sus criterios.

Al año siguiente asumió la responsabilidad de profesor titular de grabado en San Alejandro, luego de féreos exámenes de oposición, para ocupar la cátedra que había quedado vacante con la muerte de Mariano Miguel. Su expediente como artista ya estaba consagrado: tenía varios premios en Salones Nacionales, presidía la AGC, había utilizado diferentes espacios expositivos para socializar la obra gráfica —incluso con voluntad didáctica—,²⁷ y había mostrado su incursión en el debate crítico a través de la revista *Germinal*. Por lo tanto, no le fue muy difícil la introducción de transformaciones considerables en la enseñanza del grabado, específicamente la xilografía.

En 1962, obtuvo la nominación para integrar la directiva de esa escuela y, una vez fundadas las Escuelas Nacionales de Arte, trasladó su ejercicio docente hacia ese nuevo proyecto, más amplio y moderno, donde podía obtener un respaldo práctico más efectivo. Y diversificó el abanico de responsabilidades al asociarse a la Escuela Nacional de Diseño de La Habana. A través de la docencia directa ejerció en sus alumnos esa concepción del trabajo colectivo propia del taller, que había logrado entre los miembros de la AGC. Al mismo tiempo, enfatizó el aprendizaje de técnicas del dibujo y el grabado que ampliaran el espectro del “saber hacer” por el que tanto abogó.

Su labor promocional práctica radicó esencialmente en la dirección y conducción de la AGC, la cual tenía entre sus propósitos visualizar el desarrollo del arte incisorio en Cuba. Para ello se sirvió de la organización de exposiciones de miembros de esa agrupación —colectivas e individuales— y, a la vez, valoró las dimensiones del catálogo, de las palabras de apertura de esas muestras, así como de su repercusión en publicaciones periódicas nacionales y extranjeras, que contuvieran va-

La sombrerera (1958), y Simbolismo (1945), ambas pintura.



loraciones y criterios a propósito de ellas. En el programa promocional de la AGC también se contempló la realización de exhibiciones de artistas extranjeros —fundamentalmente grabadores— como la de Gabriel Gahona (Picheta), la experiencia del grabado japonés, del Taller de Gráfica Popular de México y otras.

Dentro de la labor de la AGC, protagonizada por su director, estuvo el otorgarle personalidad al grabado hecho en Cuba y que se incluyera como manifestación independiente en los Salones Nacionales, unos de los eventos expositivos más importantes y legitimadores de entonces. También logró la celebración de dos exposiciones de *Xilografías cubanas*, la instauración de la muestra internacional de grabados y el otorgamiento de premios especiales a los hacedores de esta manifestación. Debe señalarse que para esta empresa contó con el apoyo incondicional de la Dirección de Cultura, especialmente de Raúl Roa. Muchas de estas exhibiciones fueron acompañadas de conferencias que ampliaban el conocimiento sobre los aspectos revelados en ellas y coadyuvaban a su promoción. En ellas

se pudo apreciar el sólido conocimiento de Carmelo González sobre Historia del Arte y el grabado en Cuba, México y Japón, entre otros temas.

Sus comentarios acerca de la cultura artística se proyectaron como parte de su labor promocional y de difusión, relacionada con el mundo cultural nacional y en ciertas ocasiones internacional. Pero, en realidad, son bastante poco conocidos. La publicación de ellos tuvo lugar en *Buril* —especialmente en la sección Pedacito de papel y en algunos de sus editoriales—, en *Germinal* —casi siempre en la sección Mundo Óptico— y en otros medios de la prensa plana.

De esta forma, la edición de sus palabras y su concepto del arte participaron en la conformación de los espacios críticos habaneros relacionados con el arte cubano en los años cincuenta del siglo pasado, toda vez que “[...] la presencia del rotograbado, vía masiva que condiciona el binomio visualidad-escritura; la inauguración del edificio del Museo Nacional de La Habana, las galerías comerciales, la II Bienal Hispanoamericana y la publicidad,

resultan acontecimientos que matizan el ejercicio crítico artístico.²⁸ De hecho, en el citado estudio se reproducen dos textos aparecidos en *Germinal*, que llevan la firma de Carmelo González y abordan algunos de los temas mencionados.²⁹ Al igual que en gran parte de su proyección pública verbal, este autor fue controversial y polemista en sus escritos. En algunos textos —como los dedicados a la II Bienal Hispanoamericana, la Antibienal o las críticas al Instituto Nacional de Cultura de Cuba— pueden encontrarse rasgos de su discurso inconfundible, con “su sabor e injundia (*sic*) polémica que le es propio”.³⁰ Casi siempre trató temas álgidos, trascendentales, y no pocos fueron manejados en defensa propia.³¹ Pero en ellos siempre ha de descubrirse “entre líneas”, y de manera tangencial, al conocedor de los principales sucesos que identificaron ese momento, al individuo de opinión abierta, dada al debate y la polémica en materia de política, cultura y arte. Era absolutamente consciente de los cauces que debía tener su discurso general. Defendió que “si el escritor, sea ese crítico o no, tiene derecho a opinar de la obra del artista en bien o mal, por la razón misma que este provoca al exhibir públicamente, también el artista está en su derecho inalienable de responder con letra de molde lo que estime conveniente”.³² El reconocimiento actual de la obra de Carmelo González es señal de que sus hallazgos, sus anhelos, sus discursos y sus memorias han trascendido a la posteridad. Como creador dejó una obra vasta, sólida, con una poética propia, reconocida y reconocible, contentiva de no pocas enseñanzas. Su ingente y fructífera labor estuvo encaminada al noble empeño de devolverle al grabado su indiscutible valor estético y su independencia como obra de arte, y por diferentes medios validó en su contexto la colocación del grabador y su devenir histórico con total personalidad artística. Elevó al más alto grado de expresión su concepto del arte y del artista al considerar que su principal razón es: “El dominio del oficio, que es su gramática”.³³ Y a través de la creación, la docencia y la escritura, fue leal a sus principios estéticos y artísticos. Su obra contribuye a la articulación del concierto de la pintura y el grabado cubanos en el

discurso de la muestra expositiva permanente de nuestro Museo Nacional de Bellas Artes. Su nombre es invocado como tributo en la Galería de la Casa de Cultura de Plaza de la Revolución —antaoño Lyceum, en Calzada y 8, justamente en diagonal a la que fue su Galería Taller— y en la Casa de Cultura de Casablanca, territorio donde nació. Como recordatorio de tan considerable obra, queda este sincero homenaje.

Notas

- ¹ Silvio Rodríguez. *El pintor de las mujeres soles* (canción compuesta en 1968, dedicada a la memoria del pintor cubano José Masiques).
- ² Carmelo González. “Carta abierta de Carmelo González. Respuesta a Gladys Lauderman”. *Germinal*, La Habana, agosto de 1951, p. 29.
- ³ Por ejemplo, Marcelo Pogolotti tuvo una pequeña experiencia como estudiante en la Art Students League durante 1923; en 1924 Amelia Peláez y María Pepa Lamarque transitaron por un curso de verano ofrecido allí; Mirta Cerra lo hizo en 1936 y Servando Cabrera Moreno en 1946.
- ⁴ Este no solo fue considerado como la matriz de su producción artística, sino apreciado como una manifestación independiente que le reportó numerosos premios.
- ⁵ El anterior se había efectuado ocho años antes, en 1938.
- ⁶ Concepción Otero. “Los Salones Nacionales de Artes Plásticas: una experiencia para historiar en la plástica cubana”. *Artecubano*, La Habana, no. 4/2016, p. 34.
- ⁷ III Salón, 1946 (*Simbolismo*), IV Salón, 1950 (*Las tentaciones de San Antonio y María orando*), V Salón, 1951 (*La muerte del héroe, La huida a Egipto, Frustración, La ventana*), VI Salón, 1953 (*El arquitecto, Ismos y La familia*), VII Salón, 1954 (*Amor, Recuerdos de Florencia, Niños y botes, Mi mujer, Pescadores de Vigo, Ariadna despierta, El bien y el mal, Metamorfosis de la modelo, El taller del grabador o El grabador*).
- ⁸ Fausto Martínez Carbonell. “Silueta de Carmelo González”. *Germinal*, La Habana, mayo de 1952, p. 16.
- ⁹ Manuel de la Cruz. “Glosa a Carmelo”. *Órigenes*, La Habana, no. 19, 1948, p. 44.
- ¹⁰ S/A. “La exposición de Carmelo González”. *Germinal*, La Habana, julio de 1951, p. 18.
- ¹¹ Amelia Peláez. Catálogo exposición en Lyceum, La Habana, 1936.
- ¹² Carmelo González, en Fausto Martínez Carbonell, ob. cit., p. 25.
- ¹³ Para mayor información sobre esta institución, ver David Mateo. *Incurción en el grabado cubano (1949-1997)*. La Habana, Artecubano Ediciones, 2001.
- ¹⁴ Ver Israel Castellanos. “Una demolida caseta, una tronchada política cultural”. *Revolución y Cultura*, La Habana, enero-marzo de 2006, pp. 22-29.
- ¹⁵ Fausto Martínez Carbonell, ob. cit., p. 16.
- ¹⁶ Carmelo González. “La Bienal Internacional de Grabado”. *Germinal*, La Habana, noviembre de 1952, p. 6.

- ¹⁷ Carmelo González. “París vs Abstraccionismo”. *Germinal*, La Habana, mayo de 1955, p. 28.
- ¹⁸ Carmelo González. Palabras a catálogo de exposición *Carmelo*, expuesta en la Caseta de Parque Central en 1951, con obras realizadas a partir de 1943 en diferentes técnicas y manifestaciones: pintura, grabado, dibujo. Estas líneas también se reproducen en Fausto Martínez Carbonell, ob. cit., p. 26.
- ¹⁹ Graziella Pogolotti. *El camino de los maestros*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, p. 12.
- ²⁰ Carmelo González. “Tres días en Nueva York”. *Germinal*, La Habana, noviembre-diciembre de 1953, p. 25.
- ²¹ Fausto Martínez Carbonell, ob. cit., p. 26.
- ²² S/A. “La exposición de Carmelo González”. *Germinal*, La Habana, julio de 1951, p. 19.
- ²³ Carmelo González. “Dos artículos y un comentario”. *Germinal*, La Habana, diciembre de 1951, p. 11.
- ²⁴ Guy Pérez-Cisneros. “La pintura y la escultura en 1943”. *Anuario Cultural de Cuba*. La Habana, 1943, p. 18.
- ²⁵ Carmelo González. “El artista y el crítico”. *Germinal*, La Habana, diciembre de 1951, p. 8.
- ²⁶ Carmelo González. Catálogo exposición personal *Carmelo*, Caseta del Parque Central, 1951.
- ²⁷ Recordar la exposición en la Caseta de Parque Central, en la cual se exhibieron las obras terminadas y los tacos y el proceso de impresión de las obras.
- ²⁸ Luz Merino. *Espacios críticos habaneros del arte cubano: la década de 1950*, tomo I. Editorial UH, La Habana, 2015, p. 23.
- ²⁹ En el compendio de textos seleccionados aparecen: “Sala permanente sin cañonazos” y “Árbol que nace torcido”, ambos publicados en *Germinal* en los meses de septiembre y octubre-noviembre de 1955, respectivamente.
- ³⁰ S/A. “Carmelo en la revista *Germinal*”, *Buril*, La Habana, sección Notas, diciembre de 1951, s/p.
- ³¹ Abundaron los comentarios en el formato de Carta Abierta a... en los que emplazaba a críticos o periodistas que comentaban su obra u opinaban sobre los Salones de Pintura y Escultura; entre ellos: Gladys Lauderman, Gastón Baquero, Julio Ángel Carrera y Rafael Suárez Solís.
- ³² Carmelo González. “El artista y el crítico”, *Germinal*, La Habana, diciembre de 1955, p. 8.
- ³³ Carmelo González, en Fausto Martínez Carbonell, ob. cit., p. 17.

Haydee Santamaría Cuban Revolutionary: *She led by Transgression**, de Margaret Randall

Barbara D. Riess
Profesora de español en Allegheny
College, Pensilvania. Su investiga-
ción académica gira en torno a la
narrativa femenina cubana.

“**E**sto no es una biografía”, dice Margaret Randall de su libro. “Es un retrato impresionista escrito por alguien que se siente más poeta que historiadora” (13). Randall, quien vivió en Cuba entre 1969 y 1980, considera a Haydee Santamaría —la figura femenina central de la insurrección que culminó en el triunfo de la Revolución Cubana en 1959 y fundadora de la Casa de las Améri-

mite a Randall revelar las tensiones privadas subyacentes en la heroica vida sumamente pública de Haydee y reclamar una consideración más justa de su legado.

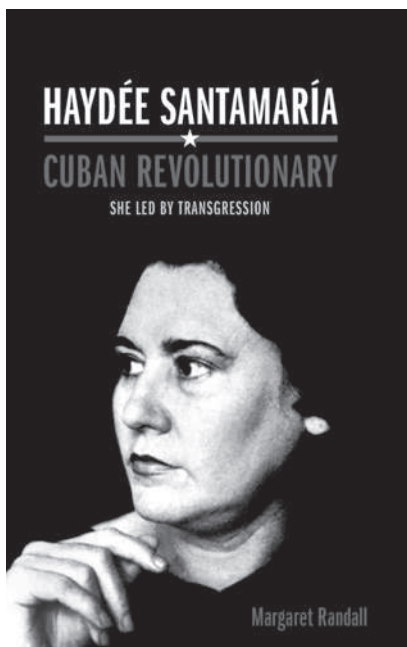
Este abordaje poco convencional le permite llevar a buen término la difícil tarea de desplegar los acontecimientos históricos para los observadores no cubanos y, a la vez, para consumo de los especialistas, sustanciar los detalles íntimos detrás de los “hechos” contradictorios de la vida de Haydee. Ellos incluyen sus orígenes provincianos vs su idealismo internacionalista; las expectativas femeninas tradicionales de género vs su liderazgo en las fuerzas guerrilleras; su papel institucional “oficial” vs su ambivalencia con respecto al conformismo partidario; y su vehemente búsqueda de justicia ensombrecida por las muertes de su novio y su hermano durante el ataque al cuartel Moncada en 1953.

En los capítulos “Moncada” y “War” [La guerra], por ejemplo, las impresiones poéticas de Randall la ayudan a moverse entre la descripción documentada del papel clave desempeñado por Haydee en la insurgencia y la representación de cómo esta marcó para siempre su vida y su muerte. Para captar la perspectiva personal de Haydee sobre el Moncada y la pérdida de sus seres queridos, su prisión y sus misiones en el movimiento guerrillero urbano, Randall emplea la antítesis y la metáfora: para Haydee, afirma, la guerra era dolorosa pero natural, y sus consecuencias, un “residuo lógico”. La narración sobre su participación en el pelotón Mariana Grajales está permeada de entrevistas y fragmentos de cartas para revelar la



Margaret Randall

cas— su mentora revolucionaria. La relación entre ambas define la forma y la función del libro. Este, que es a la vez una narración histórica y un homenaje poético, consta de diez capítulos y diez poemas elegíacos, y transgrede las convenciones de la disciplina histórica tradicional para examinar a esta figura revolucionaria y reflexionar sobre las causas y consecuencias de su suicidio en 1980. La mezcla de géneros le per-



sensibilidad subyacente en su papel de líder.

Por ejemplo, el lector se entera de que ella percibía el potencial adictivo de la violencia, por lo que les asignaba la tarea de colocar explosivos a los individuos menos propensos a ella. La correspondencia entre Haydee y su exesposo sugiere que las muertes en el Moncada estaban íntimamente vinculadas a su devoción por otros héroes revolucionarios como Fidel Castro y Ernesto “Che” Guevara; las notas al pie describen a cabalidad a las figuras clave y llenan las lagunas de la narración que permanecen entre las imágenes poéticas.

De manera similar, Randall complementa la tarea de documentar el papel de Haydee en la historia cultural con los ecos de sus fuentes testimoniales. Las entrevistas con sus sobrinos y con la cineasta Rebeca Chávez rememoran su “papel maternal” en lugar de limitarse a narrar la defensa que realizó de los músicos de la nueva trova durante la época represiva de principios de la década de 1970 (118). O que llevó una guayabera a una reunión del Partido Comunista, prenda de vestir que encarnaba su conciencia de género en el papel que desempeñaba como presidenta de la Casa de las Américas (181). Randall entrevista a la familia y a compañeros de la Casa, e incluye comentarios tanto de intelectuales de talla internacional como del personal de limpieza, cuyas reflexiones testimonian la conciencia de clase de Haydee. Asimismo, incluye la traducción por primera vez al inglés de las cartas que ella escribió a varios artistas e intelectuales como Isabel Parra, Ricardo Matta, Mario Vargas Llosa.

En la muerte de una heroína de la Patria

*Pónganle a la suicida una hoja en la sien.
Una siempreviva en el hueco del cuello.
Cúbranla con flores, como a Ofelia.
Los que la amaron, se han quedado huérfanos.
Cúbranla con la ternura de las lágrimas.
Vuélvanse rocío que refresque su duelo.
Y si la piedad de las flores no bastase
díganle al oído que todo ha sido un sueño.
Ríndanle honores como a una valiente
que perdió sólo su última batalla.
No se quede en su hora inconsolable.
Sus hechos, no vayan al olvido de la yerba.
Que sean recogidos, uno a uno.
Allí donde la luz no olvida a sus guerreros.*

Agosto 1980

Fina García-Marruz

Estas la ubican en la historia con su propia voz. Por ejemplo, la carta que le escribió al Che al conocer su muerte, más allá del sentimiento, equipara discursivamente su papel en la resistencia de la Casa de las Américas al imperialismo cultural estadounidense, con la lucha ideológica de Guevara.

En última instancia, la mezcla de fuentes y metodologías le permite a Randall reclamar para Haydee Santamaría el lugar que le corresponde por derecho en el panteón revolucionario, a pesar, o quizás a causa de, su suicidio. Curiosamente, en esta parte hay muy poca “historia”: no se incluyen noticias periodísticas ni se comenta la fecha y sus posibles relaciones con los acontecimientos del Moncada. En su lugar, las entrevistas subrayan que la decisión de celebrar el velorio en una funeraria y no en la Plaza de la Revolución empequeñeció su compromiso con la Revolución. Finalmente, en sus poemas, más que expresar dolor por una pérdida individual, Randall plasma un lamento colectivo simbólico ante el suicidio de Haydee, no solo por la pérdida de una vida humana, sino también por la pérdida de justicia revolucionaria que se produjo a continuación.

Resulta obvio que Randall ve con simpatía a su protagonista y la causa que abrazó. Describe sus luchas en íntima conexión con la batalla internacional de Cuba contra fuerzas imperialistas deshumanizadoras. El lector debe estar al tanto de que lo fundamental de las fuentes de Randall —algunas de las cuales aparecen en inglés por primera vez— proviene de los archivos de la Casa y de editoriales cubanas o de izquierda como Pathfinder y Ocean

Press. Como resultado de ello, su libro puede leerse como una fascinante introducción al arte de honrar a los héroes de la Revolución Cubana.

No obstante, para Randall la Revolución es falible, especialmente en lo que toca al matiz de género de la política que definió sus objetivos últimos. De un modo digno de su mentora, su retrato escrito transgrede las convenciones académicas en busca de justicia histórica para Santamaría.

Traducción de Esther Pérez.

*[Haydee Santamaría: revolucionaria cubana que lideró por transgresión]



Un libro con textos de *Haydee*

Ana Niria Albo
Licenciada y Máster en Sociología.
Especialista del Programa de Estudios sobre Latinos en los EE.UU. de la Casa de las Américas.

Ella llegó a la Casa de las Américas para crearla. Eran los días luminosos de 1959, días de fundación. Había vivido momentos muy difíciles en el exilio, pero, con la alegría del primero de enero, regresó a la Isla para ponerse al servicio del proyecto por el que había luchado desde mucho antes del asalto al Moncada, por el que había estado en la clandestinidad y en la Sierra Maestra. Aquella mujer de una entereza gigante, tenía ante sí un nuevo reto: conectar a Cuba con la América Latina y el Caribe a través de la cultura.

Lo resumido en las líneas anteriores constituye el marco de referencia de la biografía de una de las figuras imprescindibles de la Historia de Cuba: Haydee Santamaría Cuadrado. Su vida estuvo marcada por los acontecimientos terribles acaecidos tras el Asalto al cuartel Moncada —las torturas y el asesinato del hermano, del novio, de sus compañeros— y también por su fidelidad a los ideales de justicia social que hizo suyos desde muy pequeña con la lectura de José Martí. Cualquier intento de presentarla a otros debe tener en cuenta estos presupuestos.

En 2015, fuimos convocados Jaime Gómez Triana y yo a pensar desde cero un libro dedicado a Haydee, o mejor, el libro de Haydee. Con la anuencia de Roberto Fernández Retamar y de Marcia Leiseca, Silvia Gil, directora por años del Archivo de la Casa de las Américas y Chiki Salsamendi, trabajadora fundadora de la institución, nos encargaron la tarea que asumimos no sin susto. Suponíamos entonces que serían horas de lectura en bibliotecas, re-

visando periódicos y revistas. Confrontando referencias. Sin embargo, habría mucho más que eso durante el proceso de investigación que nos permitió conocer la existencia de un fondo documental extraordinario, con cientos de documentos inéditos, e indispensable para fundamentar el legado político e intelectual de la fundadora de la Casa de las Américas.

El libro debía tener en cuenta la diversidad de esos documentos, en su contenido y también en su formato. Hemos rastreado, leído y cotejado cartas, memos, transcripciones de discursos, charlas, comparencias, entrevistas, dedicatorias, escuchado grabaciones y leído todo lo publicado con anterioridad en libros, revistas y periódicos.

La inexistencia de un fondo Haydee estructurado complejizó la tarea. Los documentos podían estar en Oficina de Asuntos Históricos del Consejo de Estado, aunque la Casa atesoraba copias de una buena parte de esos fondos, o en nuestro Archivo como parte de los expedientes específicos de intelectuales, escritores, artistas o instituciones a los que ella escribió, o en las carpetas de eventos en los que realizó intervenciones públicas, o en las cajuelas dedicadas a ella en el Archivo Vertical de la biblioteca de la Casa de las Américas —si se trataba de recortes de prensa, cables, o información impresa—, o en los fondos de libros, revistas y materiales audiovisuales. Todo lo anterior por supuesto estaba organizado, pero en algunos casos no había un índice que permitiera acceder de manera rápida a la información. El mayor tesoro, sin embargo, lo encontraríamos en el propio archivo de la presidencia de



la Casa, en las gavetas pertenecientes a Haydee, celosamente preservadas por Myriam Radlow, quien fuera su jefa de despacho. Un amplio núcleo de documentos poco o nunca frecuentados.

Cartas, memos, comparencias, discursos, entrevistas y notas varias permiten señalar temas recurrentes en el pensamiento de Haydee: en primer lugar sin dudas están el Moncada, la lucha revolucionaria y las labores de la propia Casa de las Américas, pero también aparecen las luchas de emancipación en nuestra América, el Che, su trabajo al frente de Organización de Latinoamericana de Solidaridad (OLAS), el rol del intelectual revolucionario, la mujer cubana, Vietnam, la política cultural, la familia... Todo relacionado, entrecruzado en un mismo sentimiento que expresa su total pertenencia a una causa, pues como dijera Silvio Rodríguez en el documental *Nuestra Haydee*, de la

realizadora Esther Barroso, la columna vertebral de Haydee era de hierro respecto a la Revolución.

Bien se puede notar al concluir las labores de la compilación, que Haydee podría señalarse como una intelectual orgánica, aunque conocemos lo polémico de esta definición. En *La formación de los intelectuales*, su conocido texto de 1921, Antonio Gramsci propone este concepto para identificar a aquellos que intervienen en el diseño y organización de las políticas públicas, y si algo queda claro después de leer los textos disponibles producidos por la heroína del Moncada, es que su modo de pensar y producir la cultura, la convierte en una de las realizadoras de dicha política, desde una posición siempre justa y antidogmática, capaz de comprender de un modo excepcional la historia y los desafíos de su tiempo, pensando de manera enteramente original, con razón y corazón.

Es muy emotivo confrontar el modo totalmente directo con que Haydee interactuaba con sus interlocutores, estuvieran presentes o distantes, en discurso en una plaza pública o en una Galería de arte, frente a notables escritores y artistas del continente, dialogando con periodistas de medios estadounidenses o europeos, o respondiendo a gente muy humilde que le escribía para plantearle un problema o felicitarla. Generosa siempre, directa, franca, Haydee Santamaría aparece en sus escritos con una entereza que ya estaba en los días de la cárcel, en las cartas que enviara a sus padres, o en las que luego hiciera llegar desde Miami a la Sierra Maestra para Fidel o Celia.

Sin duda, el mayor regalo que esta investigación nos ha dejado ha sido poder comprender a través de la lectura de muy diversos materiales la historia de una familia, de un país y de un continente desde el sentir/pensar de esta mujer. En Haydee todo resulta de la pasión desenfrenada, del amor infinito, sin que nada quiebre su excepcional sentido de la justicia, su compromiso con el proyecto que ayudó a construir desde mucho antes del 26 de julio de 1953, un día, que como ella misma dijera, lo cambió todo. Leer de su puño y letra, confrontar sus notas de edición, sus tachaduras y todo el cúmulo de pequeños detalles (fechas, membretes, tipografías, tipo de papel) nos han permitido reconstruir una historia nuestra a través de la voz de una excepcional protagonista.

Terminada la compilación inicial, el libro de Haydee, con sus textos, está ya en proceso editorial, y la Casa de las Américas ha anunciado su próxima aparición. Ojalá pronto sea una realidad y libro llegue a muchos, porque estamos seguros de que la palabra de Haydee Santamaría es hoy, como ayer, muy necesaria.

Cámaras, mujeres, ciudades.

Audiovisuales realizados en la filial camagüeyana del Instituto Superior de Arte

María Antonia Borroto
Profesora del Instituto Superior
de Arte, Camagüey. Entre sus mu-
chas publicaciones destaca *Ansias
de traspasar el horizonte: estudios
sobre Julián del Casal.*

I

Llegan a veces un poco asustadas; algunas muestran credenciales como degustadoras del buen cine; otras —tras haber estudiado periodismo o carreras afines— sienten que les falta algo, sobre todo la concepción general de una obra que pretenda rebasar sus contingencias; las hay con más pericia y dominio técnico, quienes ya hablan y sienten como profesionales. Varias, en cambio, permanecen seducidas por las posibilidades del sonido y quieren para sí el universo de las cabinas y estudios de grabación, esa combinación de música, voz, efectos sonoros y silencios que hace aún mágica la radio.

Uno las conoce durante las pruebas de aptitud. Luego, tras cinco años de estudios, no puede menos que sentirse contenta: allí están sus obras, imperfectas, por supuesto, pero sobre todo honestas, evidencia del crecimiento, del salto.

II

Recuerdo una de las primeras veces que vi en Camagüey a una muchacha con una cámara de video. Debe de haber sido en uno de los llamados eventos culturales. Y como casi siempre los equipos periodísticos de la televisión están integrados (hablo, por supuesto, de esta ciudad) por una periodista y un camarógrafo, por lo regular hombre, y por un sonidista, hombre también, la imagen de una mujer manipulando una cámara resultaba poco menos que curiosa. Pero esa situación ha ido cambiando. Reducir la presencia de la mujer en el mundo del audiovisual al uso de la cámara es, por supuesto, un facilismo. Tal vez, por una relación de metonimia, pueda asumirse así, pero siempre sería una burda simplificación. Pero, aun así, no es menos cierto que gracias en buena medida a la carrera de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual, iniciada en la filial del Instituto Superior de Arte en 2002, cada vez son más las mujeres que participan en tales creaciones.

III

Y ya va siendo hora de organizar, catalogar y evaluar la amplísima producción audiovisual generada en la filial del ISA. No se trata de obras maestras, es cierto; para algunos su carácter de ejercicios docentes puede ser sinónimo de condena. Sin embargo, amén de sus méritos artísticos, estamos en presencia de un corpus audiovisual que atestigua las preocupaciones, búsquedas y también hallazgos de un amplísimo grupo de jóvenes que año tras año van mostrando sus armas en estas lides.

La especialidad no existe en una suerte de vacío metafísico. Surgida cuando ya la filial del ISA tenía varios años de creada y consolidadas sus restantes líneas de trabajo docente, fue posible también porque Camagüey ha generado importantes escenarios para la promoción y debate del audiovisual. Pensemos, por ejemplo, en



los talleres nacionales de crítica cinematográfica y en el Almacén de la Imagen, evento insignia de la Asociación Hermanos Saíz. Ambos son anteriores a otros tantos que por estos días existen en Cuba. Y, si llevamos más lejos la cadena de causalidades, podremos advertir que estos eventos, a su vez, fueron posibles por la acendrada búsqueda y afán de novedad, por la vocación dialogante y culta de ciertos ambientes ciudadanos.

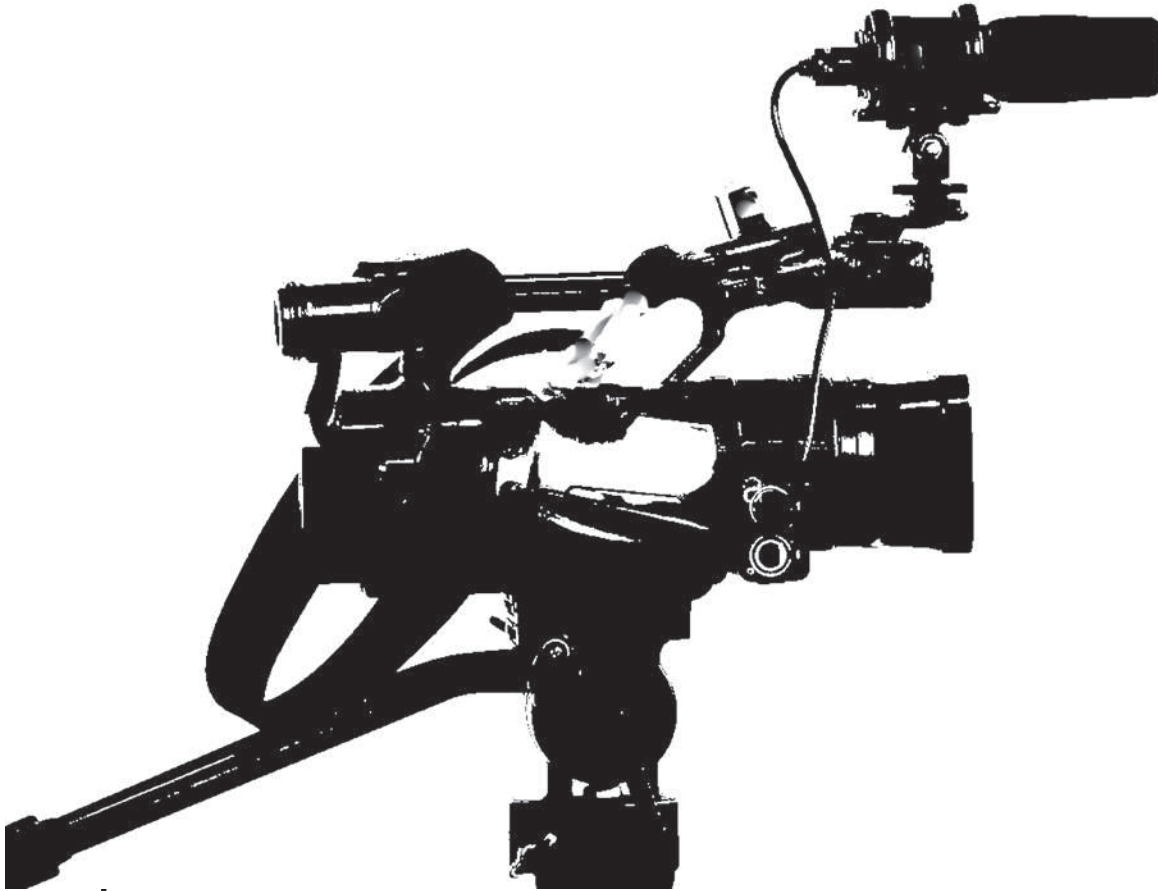
Ejercer la docencia en la especialidad es bien difícil. Los estudiantes provienen de entornos diversos, de los propios medios de prensa (aunque lamentablemente no tenemos allí todo el impacto que cabe esperar y que hizo nacer la carrera), del nivel medio de especialidades artísticas (artes plásticas, música y teatro, fundamentalmente), o son graduados de otras especialidades universitarias (hemos tenido desde abogados hasta profesores de Español y Literatura, pasando por informáticos y arquitectos), a los que se unen algunos solo con buenos deseos y unas tremendas ganas de hacer, vocación a toda prueba que busca los derroteros trazados en buena medida por la Asociación Hermanos Saíz. El hecho de no contar con un nivel precedente (como sí ocurre en el resto de las carreras que se estudian en la filial camagüeyana del ISA) complejiza tanto el examen de aptitud como el propio acto docente. Y, por otra parte, muchos de nosotros, los profes, no estudiamos una carrera pedagógica así que hemos tenido que ir aprendiendo sobre la marcha el arte de enseñar. Porque es un arte, de eso no me quedan dudas, un arte extremadamente delicado cuando se trabaja con personas con una altísima sensibilidad. Y también cuando el entorno pedagógico se transforma en pos de experiencias más interactivas y dinámicas. Cambia el rol del maestro e, incluso, el del estudiante.

Me viene a la mente una experiencia de Oneyda González, quien impartió durante varios cursos las asignaturas de Teoría y técnica del documental y Guion. Gracias a sus empeños tuvimos un pequeño *pitching* (antecesor de los que se realizan año tras año en el Almacén de la Imagen), auspiciado por la AHS. También como parte de su esfuerzo sumó a los estudiantes a varios de sus proyectos. *Esperando que caiga el jabalí* contó con la participación de un entusiasta conjunto de muchachos, en quienes el aprendizaje se tradujo en participación en un proyecto muy serio, canto a la paternidad y a las responsabilidades familiares.

IV

Ya va siendo hora de organizar esa producción, me digo una y otra vez. Y así, casi a priori, iniciando un estudio que avizoro complejo, por la dispersión misma de muchos materiales, advierto varias tendencias en estas hechuras. La familia, por ejemplo, con sus dinámicas, es una de ellas, su violencia y disfuncionalidad, sus luces y sombras. Y el entorno urbano. Tal parece que estos jóvenes al mirar a través del lente de una cámara redescubrieran, en primerísimo lugar, su ciudad. Es como si, gracias a las posibilidades expresivas del artefacto mecánico, gracias en buena medida a la fotogenia (esa cualidad tan bien descrita por Edgar Morin en *El cine o el hombre imaginario*) apreciaran nuevos valores en el paisaje urbano. O se inventaran, incluso, su propio paisaje urbano.

Como el trabajo en equipo es vital, de hecho, el audiovisual no es hechura silenciosa, ni laboreo recogido (como sigue siendo, al menos para mí, la literatura),



nunca podremos precisar exactamente lo aportado por las diversas personas que confluyen en esa creación con mucho de magia. Es difícil saber, incluso, cuánto aporta la peculiar mirada femenina. O cuanto, en un proyecto dirigido por mujeres, aportan los hombres integrados al equipo. También sería interesante constatar los procesos comunicativos que se gestan durante la génesis de cada proyecto. Esto es algo de lo que insisto en mis clases, pues casi siempre vemos los procesos comunicativos en el arte reducidos solo al problema de la recepción, a esa pluralidad de sentidos que el receptor puede construir a partir de la propuesta del autor, o por el contrario en la vieja —y desacertada— fórmula de “qué quiso decir el autor”, olvidando que la interpretación autoral es siempre un código hermenéutico muy incompleto. Pues no, el sentido comienza a construirse en ese trascurso tan especial que es la creación artística. En el audiovisual, donde el término autor debe ser usado con cautela extrema, el asunto se complejiza aún más. Pensemos en la necesaria traducción a palabras de los sueños del director, de la descripción en el código lingüístico, tan rudimentario (aunque no lo parezca a primera vista), de cuanto es apenas una intuición, un ambiente, un espectro... Un espectro que poco a poco, gracias a algo que a falta de un nombre mejor llamaría sinergias creativas, va cobrando cuerpo.

V

Y cobra vida también para nosotros, los espectadores. Y como tal me siento ahora, frente a la obra de mis muchachas, pues no puedo llamarles de otra forma. Y en este tanteo prefiero detenerme de momento en la mirada en derredor suyo de estos ojos que, casi nunca maquillados (como si el *rimmel* y los postizos estorbaran para pegar el ojo al visor de la cámara), nos devuelven una peculiar imagen del entorno urbano.

En los documentales, por ejemplo, se advierte una tendencia dominante: varias creadoras han elegido un

estilo discursivo basado fundamentalmente en la conjunción de las imágenes con una banda sonora que no reproduce una o varias entrevistas, ni siquiera mediante el recurso de la voz en *off*. No es su mirada complaciente, ni mucho menos. Si algo caracteriza la producción audiovisual de la filial del ISA respecto a la ciudad donde está enclavada es, precisamente, la consideración de sus valores culturales y, al mismo tiempo, el dolor por la no conservación de enclaves y tradiciones emblemáticas. Dolor, advierto, que se traduce en compromiso. Así, gracias a estas incisivas miradas, tenemos el testimonio a propósito de cómo ha lucido Camagüey en estos últimos años. Algunos espacios ya resultan irreconocibles, bien por la intervención de la Oficina del Historiador de la Ciudad o porque el deterioro es aún mayor; otros, en cambio, lucen tal cual. Pero, sobre todo, estas miradas nos alertan que la ciudad no es solo las piedras, que por muy vetustas y honorables que sean en nada se convierten sin la impronta de los hombres y mujeres que las habitan, incluso, sin ese *élan* que nos llega de quienes por aquí anduvieron.

VI

“Últimos días de una casa”, poema de Dulce María Loynaz, refiere ese ser del espacio que habitamos, cuánto nos debe y cómo, al mismo tiempo, nos configura:

La Casa, soy la Casa.

Más que piedra y vallado,

más que sombra y que tierra,

más que tierra y que muro,

porque soy todo eso, y soy con alma.

Lo mismo puede ser dicho, tal vez, de la ciudad que nos cobija, con la cual tenemos muchas veces una relación difícil. Queremos escapar de sus muros, de sus plazas, nos inventamos espacios simbólicos que trasciendan el emplazamiento físico porque, como Anaïs Nin, creemos que toda ciudad suma a sus accesos tangibles otro —una suerte de quinta puerta— a la ilusión. No por el

simple afán de evadirnos, sino por el completamiento propio en todo aquello que, incluso, nos parece vedado. Es que la propia noción de nuestro entorno es una construcción simbólica. Ya lo dijo Ortega y Gasset hace bastante tiempo, y Edgar Morin más recientemente. Cito a este último: “[...] nuestro punto de vista cuenta con el mundo y reconoce al sujeto. Más aún, presenta a uno y otro de manera recíproca e inseparable: el mundo no puede aparecer como tal, es horizonte de un eco-sistema del eco-sistema, horizonte de la *Physis*, no puede aparecer si no es para un sujeto pensante, último desarrollo de la complejidad auto-organizadora”. O sea, según esta perspectiva cualquier consideración sobre el mundo (o la ciudad, ya que de ella hablamos) debe contener al sujeto que la percibe. Y si ese sujeto antepone a sus ojos una cámara, percibirá matices insospechados, establecerá relaciones que no son las más corrientes, tal como nos enseña la propia historia del cine.

VII

Tatiana Álvarez Obrador lo sabe muy bien. Su aproximación a la casa del compositor Jorge González Allué integra una fotografía preciosista y una cuidada banda sonora que trae al presente los sueños del creador de la “Amorosa guajira”. Y allí está, quizás para darle un toque de humor (de un humor amargo, como es casi siempre el humor inteligente) la soberbia interpretación de “Los quince de Florita” realizada por Luis Carbonell. Pocos recuerdan que ese texto es, precisamente, hechura de Allué, y aplicado a su propia casa deviene una estrategia discursiva llena de otros sentidos, con el sentido mismo que a veces tiene, para algunos decisores, la labor de restauración.

También con un uso muy inteligente de la música y de un recorrido por la ciudad, en este caso La Habana, es “West” de Jenny Sánchez (egresada en 2015). No es un videoclip al uso, contiene mucho de documental, como asimismo el de Tatiana no es un documental de los más clásicos: falta la estructura de preguntas y respuestas que acerca peligrosamente el documental al periodismo más burdo, incluso la voz en *off* no está manejada de la manera más habitual. Jenny, en cambio, con una banda sonora que es solo música nos muestra un material de una agradable hibridez: aprovecha los escenarios naturales, sigue a sus personajes y mientras tanto escuchamos su propia obra, trabajo en equipo, que los integra tras la marcha en la que cada cual anda por su lado en un entorno a ratos opresivo. Es la serenidad de la marcha, ese diálogo sutil con el espacio, lo que se nos devuelve luego en su música, confluencia tempo espacial gracias al video.

Annette Pichs, egresada en la segunda graduación de la filial, recorrió varias zonas de Camagüey. Y gracias a su mirada, tenemos, por ejemplo, el testimonio de cómo lucían la tienda El Encanto y la calle Maceo hace unos años. En “Transeúntes” es notable el diálogo entre el tema musical elegido y las imágenes, supuestamente festivas algunas, aunque, en el fondo, resultan muy desoladoras. El uso de los carteles ubicados en la zona, en un contrapunto con la música y las imágenes mismas, confiere otros sentidos a la retórica misma de los mensajes propagandísticos. Un poco irónica, en cambio, es tal relación en “Timbalito”. De pronto, estos documentales adquieren una resonancia no prevista: al pasar los años nos permiten reencontrarnos con una imagen urbana del pasado. La ciudad no es como la recordamos.

Y debemos convenir, incluso, que cuando los recuerdos comienzan a flaquear, o cuando tenemos de las cosas una sensación que es más bien espiritual, toparnos con estas imágenes del pasado puede ser muy gratificante.

VIII

Pero suponer que es este su único valor sería reducirlos de plano a sus méritos solo documentales, y negar las posibilidades expresivas y artísticas incluso del género. Es que al estar afincados en una búsqueda también artística devienen más efectivos en tanto documentales. Al asumir con meridiana honestidad que cuanto muestran es la realidad desde un determinado punto de vista, gana, incluso, el propio sentido de la realidad. Gracias a la fotogenia, esa cualidad de las cosas (suerte de potencial) que se nos revela solo cuando estas son fotografiadas, ese entorno que creemos conocer muy bien se nos muestra en otros entramados y reverbe-



raciones. Ese rasgo había llamado poderosamente la atención de los surrealistas, quienes se preguntaban cómo es posible que la imagen más realista que puede concebirse contenga al mismo tiempo esa suerte de potencial fascinador. Así era en los inicios del cinematógrafo y así sigue siendo.

En otros documentales, que podrían ser el objeto de sucesivas aproximaciones, aunque con una estructura más clásica, siempre existe la voluntad de seguir a los personajes, de acompañarlos. Y entre las preocupaciones fundamentales de las realizadoras está el propio universo femenino. Ha habido acercamientos a antiguas reinas de belleza (forma de resaltar el deterioro de algunas festividades locales, como el San Juan, y las modas femeniles), nuestra presencia en labores no habitualmente asumidas por mujeres (como la reparación de bicicletas). O buscan hacer visibles a personas en cuya labor casi nunca nos detenemos, como la mensajera de una bodega, por citar apenas unos pocos ejemplos.

Lo cierto es que poco a poco va dibujándose una suerte de mapa que, bien leído, nos ayudaría a entender la sensibilidad de estas generaciones, sus maneras de relacionarse con el arte (y de hacerlo). Leer ese mapa, incluso, establecer las posibles rutas críticas ya va siendo una tarea ineludible. Sea este trabajo un primer acercamiento.

Para evitar que el olvido se lleve de este año lo que una pandemia nos va dejando de él, queremos mencionar en estas páginas a las personalidades de la cultura que se han despedido de nosotros:

Temprano en enero fallecieron, los días 9 y 12, **María Eulalia Douglas** y **Serafín Quiñones**. La primera, escritora, investigadora y especialista de la cinemateca de Cuba, comenzó en el ICAIC en 1962 y ocuparía con los años el cargo de Jefa del Departamento de Documentación. Fue especialista principal de cine cubano en la Cinemateca de Cuba, gracias a su labor investigativa por más de 30 años y a su trabajo en el conocimiento y rescate de la memoria fílmica cubana. Mereció la Distinción por la Cultura Nacional (1999). En cuanto a Tato, como era conocido Quiñones, fue un investigador, ensayista, guionista, editor, promotor cultural y sacerdote de Ifá. Miembro de la Uneac, de la Asociación Cultural Yoruba de Cuba y del cabildo Ifárlánlówo. Destacado por sus aportes al estudio y la promoción del legado africano en la cultura cubana, Quiñones dedicó su obra a la reivindicación de las religiones afrocubanas y de la participación de los abakuás en las luchas independentistas en la Isla. Contaba al fallecer 77 años.

Una de las figuras principales de la televisión cubana, **Nilda Collado**, nos dijo adiós el 19 de febrero. Fue bailarina, modelo comercial, actriz y directora de doblajes para la televisión cubana. Su carrera comenzó en 1960 haciendo cine, radio y televisión, hasta que se inicia en la difícil carrera de payaso en compañía de su pareja en la vida, Erdwin Fernández, hasta el deceso de este en 1997. Fungió, además, como directora artística y de doblaje para la televisión, al tiempo que se mantenía activa como actriz. También en febrero, el día 12, partió **Nelson Rodríguez**, editor y director de cine, actor y guionista, Premio Nacional de Cine 2007 y merecedor de la Distinción por la Cultura Nacional. Como coguionista colaboró en varias películas cubanas, entre ellas, tres de Humberto Solás (*Lucía*, *Amada* y *Un hombre de éxito*), así como en *Ustedes tienen la palabra*, de Manuel Octavio Gómez. Su fecunda actividad lo condujo a la docencia, especialmente en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, donde impartió la especialidad que él dominaba cabalmente: la edición.

Más entrado 2020, el 3 de marzo, falleció uno de nuestros grandes historiadores, **César García del Pino**. Arqueólogo asesor del

Gabinete de Arqueología de la Oficina del Historiador, miembro de la Unión Nacional de Historiadores de Cuba, del Consejo Ejecutivo de la Ciudad de La Habana, de la Filial Cubana de la Asociación de Historiadores Latinoamericanos y del Caribe, y miembro de número de la Academia de Historia de Cuba (AHC). García del Pino nos legó una valiosa obra sobre nuestro pasado, con notables aportes teóricos, por la que recibió múltiples condecoraciones y premios significativos. Unos días después, el 14 de marzo, nos dijo adiós otro reconocido director de cine y televisión, Senobio Faget González. Graduado de periodista por la Universidad de La Habana, en 1980 ingresa en los Estudios Cinematográficos del ICRT como director de cortometrajes, y en ellos sus documentales alcanzaron diversos reconocimientos. Integró jurados en festivales de cine y televisión, y participó como ponente y conferencista en eventos nacionales e internacionales. Otra sentida pérdida para el cine cubano en marzo, el 24, fue el deceso de **Juan Padrón**. Caricaturista, realizador de dibujos animados, ilustrador, historietista y guionista, creador del más carismático de los personajes del cine y la historieta cubana, ese mambí criollísimo que él quiso llamar Elpidio Valdés. Entre sus obras más destacadas se encuentran, precisamente sus tres largometrajes dedicados a este personaje, la no menos memorable *Vampiros en La Habana* y su secuela, e innumerables cortos recogidos en series como *Filminutos* y *Quinoscopios*, esta última en colaboración con el gran humorista argentino Quino. En 2008 Juan Padrón recibió el Premio Nacional de Cine por su trayectoria. Y ya cerrando marzo, falleció una colaboradora nuestra, Lourdes Arencibia, investigadora, ensayista, profesora y traductora. Doctora en Filosofía y Letras, miembro de la Sección de Traducción Literaria de la UNEAC, del Ejecutivo Nacional de la ACTI y del Consejo de Edición de la revista *Hieronymus Complutensis* de la Universidad Complutense de Madrid. Muy reconocida por su meritoria labor, recibió entre otros lauros el Premio Aurora Borealis que otorga la Federación Internacional de Traductores (FIT), por sus traducciones literarias de obras de ficción, entre las que se sobresalen la poesía de Aimé Césaire y Saint John Perse. A principios de abril, el día 7, nuestro país perdió a uno de sus poetas más relevantes de la segunda mitad del siglo XX. **César López**, quien además era cuentista, ensayista, crítico literario y traductor, recibió el Premio Nacional de Literatura en 1999. Como escritor, se dio a conocer en la revista *Ciclón*, fundada por el reconocido dramaturgo y narrador Virgilio Piñera junto a José Rodríguez Feo. Aunque también incursionara en la narrativa y el ensayo, su obra más conocida es *Tres libros sobre la ciudad*, premiada en varias ocasiones. **Victor Malagón** y **Haydée Arteaga**, modestos e imprescindibles en nuestro quehacer cultural, nos dijeron adiós en mayo, con pocos días de diferencia, el 19 y el 22. El primero fue un sobresaliente editor, a cuya labor en la Editorial Arte y Literatura debemos numerosos títulos, que lo hicieran acreedor al Premio Nacional de Edición 2008 y a la Distinción por la Cultura Nacional en 1996. En relación con la segunda, destacó como narradora oral, por lo que la llamaron "La Señora de los Cuentos". Escritora y declamadora, trabajó durante décadas en diversas instituciones del Centro Histórico de La Habana.

Rosita Formés, de nacimiento Rosalía Palet Bonavía, una de las figuras más queridas y

admiradas por el pueblo cubano, se despidió de su público el 10 de junio en la misma tierra donde había nacido 98 años atrás, los Estados Unidos, adonde había ido a reunirse con su familia en los últimos años de su vida. Cubana por elección, se formó en la Isla como cantante y actriz, y con los años se convertiría en una vedette conocida mundialmente. Perteneció a la lista de las grandes intérpretes cubanas que, con el arraigo y con lo aprendido aquí, alcanzaron prolongados éxitos fuera de Cuba en la primera mitad del siglo XX. Incursionó durante más de seis décadas en la radio, el cine, la televisión, la revista musical, el cabaré, la opereta, la zarzuela, la comedia ligera y el drama clásico. Trabajó junto a los más famosos actores y actrices de su época, como los argentinos Hugo del Carril, Luis Sandrini, Libertad Lamarque y Tita Merello, o los cubanos Rita Montaner, Maruja González, Zoraida Marrero, Bola de Nieve, Benny Moré, María de los Ángeles Santana y Esther Borja, y junto a los maestros Ernesto Lecuona, Rodrigo Prats, Adolfo Guzmán, González Mantiñi y Armando Romeu. Fundadora de la televisión cubana, en donde realizó programas humorísticos, dramáticos y líricos, fue una artista carismática que supo consolidar su popularidad y mantenerse en la preferencia del público. Ostentaba el Honor al Mérito, otorgado en México; la Distinción por la Cultura Nacional y el Premio Nacional de Teatro en Cuba. Fue su voluntad descansar en la tierra que la adoptó como hija.

El 19 de junio falleció otro reconocido historiador cubano, **Alejandro García Álvarez**. Galardonado con el Premio Nacional de Historia en 2019, fue Profesor emérito de la Universidad de La Habana, donde por más de 40 años ejerció la docencia de Metodología de la Investigación Histórica, Museología y otras materias. También impartió cursos de posgrado en el mencionado centro de estudios y en otras instituciones cubanas de educación superior, así como en las universidades de Vigo, Castellón, Oviedo, Complutense de Madrid y Sidney (Australia). Doctor en Ciencias Históricas, académico de número de la Academia de la Historia de Cuba y durante una década también miembro de la Academia de Ciencias de Cuba, colaboró en proyectos de investigación internacionales, particularmente con el Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España. Ya en el mes de julio, ocurrió el día 4 el deceso de otro notable investigador cubano, **Rolando Álvarez Estévez**. Escritor, Doctor en Ciencias e Investigador Titular, entre otras responsabilidades fue vicepresidente de la Academia de Ciencias de Cuba. Publicó numerosas obras de carácter histórico, cultural y político, razón por la que fue acreedor a la Réplica del Machete del Generalísimo Máximo Gómez, la distinción Servicios Distinguidos de la FAR, y las medallas: Combatiente de la Lucha clandestina, Lucha contra Bandidos, Félix Elmuza y la Distinción por la Cultura Nacional.

Con cierta premura, a los 57 años de edad, se despidió el 26 de julio **Sigfredo Ariel**, uno de los mayores poetas de la generación de los 80. Escritor, poeta y guionista cubano, también destacó como gran conocedor de nuestra música popular, al punto de asesorar la película *Buena Vista Social Club*. Produjo discos de música tradicional y popular cubanas. Otra faceta suya que no debe soslayarse es su fina sensibilidad como ilustrador. Entre sus libros más renombrados pueden mencionarse *Algunos pocos conocidos*, *El enorme ve-*

rano, *Manos de obra* (Premio Nicolás Guillén), *Born in Santa Clara* y la antología personal *La luz, brother, la luz*. Poseía la Distinción por la Cultura Nacional y la Medalla conmemorativa Fundación de la Ciudad de Santa Clara.

El 31 de julio falleció **Eusebio Leal Spengler**, qué decir de él. Intelectual, político, ensayista e investigador, Historiador de La Habana, Doctor en Ciencias Históricas por la Universidad de La Habana, Máster en Estudios sobre América Latina, el Caribe y Cuba, y especialista en Ciencias Arqueológicas. Fue presidente de Honor del Comité Cubano del ICOM y Presidente de Honor del Comité Cubano del ICOMOS y de la Sociedad Civil Patrimonio, Comunidad y Medio Ambiente; Decano de la Facultad del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Profesor de Mérito de la Universidad de La Habana, presidente de la Red de Oficinas del Historiador y Conservador de las Ciudades Patrimoniales de Cuba, presidente de Honor de la Sociedad Económica de Amigos del País, embajador de Buena Voluntad del sistema de las Naciones Unidas y asesor del tema para La Erradicación de la Pobreza, del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. Doctor *Honoris Causa* por varias universidades de América Latina y Europa... Eso y mucho más, por no mencionar las innumerables condecoraciones recibidas. Aunque, sin duda, su mayor premio fue calar en lo más hondo del corazón de los cubanos. Gracias a su empeño y trabajo se debe una gran parte del rescate del centro histórico de La Habana.

Y el cine cubano perdió el 14 de agosto a uno de los fundadores del Icaic, **Pedro García Espinosa**. Graduado en la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro como artista plástico (1952), también lo hizo en Escenografía Cinematográfica en el Centro Experimental de Cinematografía en Roma, Italia, y en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (IDHEC) de París, Francia (1961), y finalmente se licenció en Historia del Arte en la Universidad de La Habana (1978). Todos estos estudios contribuyeron a su valiosa participación como director de arte en numerosas películas cubanas, entre ellas clásicos como *Lucía o Cecilia*. Los frutos de su quehacer los vertió en la docencia y también en su libro *Memorias de un director de arte*. Poseía la Medalla por la Cultura Nacional.

También de luto han estado las artes visuales cubanas. El 25 de agosto falleció el artista visual y hombre de letras **Pedro de Oraá** (La Habana, 1931), laureado en 2015 con el Premio Nacional de Artes Plásticas por la obra de la vida. Fue una distinción de la cual se hizo eco esta revista (no. 4/2015) pero no la única que recibió. Entre otras destacan el Premio Nacional de Diseño del Libro en 2011 y la más reciente: el Premio Maestro de Juventudes en 2019. Oraá, que se inició profesionalmente como pintor en la década de 1950, se vinculó informalmente a creadores del grupo Los Once (1953-1955). No expuso con ese colectivo de arte abstracto ni militó en él. Sí perteneció al identificado con otro número y tendiente a lo geométrico: Diez Pintores Concretos (1958-1961). Esta agrupación tuvo su génesis en la galería Color-Luz (1957-1960) que Pedro fundó junto a Loló Soldevilla, a las cuales se refirió el propio artista en el no. 4/2006 de RyC. Fiel al abstraccionismo, ese miembro de la Uneac y de la Asociación Internacional de Artistas Plásticos (Aiap) lo hizo evolucionar hacia representaciones cuasi figurativas, contrapunteando forma y espacio, valores negativos y positivos, figura y fondo.

A más de la pintura, Oraá cultivó el dibujo, la ilustración, el diseño de libros y carteles. Pedro dirigió equipos de diseño publicitario en el Teatro Nacional de Cuba (1961) y el Consejo Nacional de Cultura (1962-1964). Escribió críticas y ensayos sobre artes visuales, parcialmente recogidos en el libro *Visible e invisible* (2006). El también poeta se desempeñó como editor de publicaciones periódicas, desde el boletín *Noticias de Arte*, que vio la luz en su período como secretario de la Sección de Artes Plásticas de la Uneac (1969-1976). Además, fue director artístico de la revista *Unión*. La obra visual de Oraá se ha exhibido en numerosas exposiciones individuales y colectivas realizadas en Cuba y el extranjero. Asimismo, forma parte de importantes colecciones privadas e institucionales.

Murió también, el 26 de julio, **Minerva López** (Jovellanos, Matanzas, 1934). Peluquera de profesión y artista esencialmente autodidacta, cursó taller de *papier maché* con Antonia Eiriz y comenzó a pintar en la madurez (cuarenta y seis años) con asesoría de Julio Girona. Su imaginario pictórico estuvo poblado de seres mitológicos inspirados en el folclor campesino y en la religión afrocubana de ascendencia yoruba. Exploró la figuración "primitivista" y la "abstracción". Socializó su obra gracias a Telarte y varias exposiciones. De manera individual expuso, desde 1980, en Cuba y el exterior. Obtuvo premios en la II Bienal de Arte Bantú Contemporáneo Kinshasa (Zaire, 1977), el IV Salón Nacional de Pequeño Formato (La Habana, 1989) y, al año siguiente, en el Salón de Artes Plásticas de la Uneac. Perteneció a esta organización y a la Aiap. En 1996, recibió la Distinción por la Cultura Nacional.

Por último, el 14 de julio ocurrió otro deceso lamentable, el de la admirada profesora **María Teresa Crego** (La Habana, 1939). Se doctoró en Filosofía y Letras en la Universidad de La Habana y en dicho alto centro de estudios ejerció por muchos años la docencia en Historia del Arte. Su desempeño como guía técnica en el Museo Nacional, Palacio de Bellas Artes (1959-1961), los cursos de superación en museología y museografía recibidos en el extranjero, y asimismo la participación en el equipo interdisciplinario que durante los 60 habilitó instituciones museales como la Casa Natal José Martí, Artes Decorativas y Arte Colonial, le permitieron diseñar e impartir la asignatura teórico-práctica Museos y exposiciones. Su labor en el ámbito académico incluyó, además de posgrados, tutorías u oponentías de trabajos de curso, diplomas y tesis de maestría, relacionar investigaciones estudiantiles con exhibiciones en galerías. Colaboró, entre otras, con la significativa exposición *Nuestra América* (1971), que mostró arte popular latinoamericano en vidrieras del bulevar de San Rafael. Afiliada a la Sección de Crítica y Curaduría perteneciente a la Asociación de Artistas de la Plástica de la Uneac, Teresita ejerció igualmente el criterio como jurado de muchos salones, de la Feria Nacional de Arte Popular y la Feria Internacional de Artesanía; como integrante del Consejo Técnico Asesor del Centro Nacional de Aficionados y Casas de Cultura, así como del correspondiente al Fondo Cubano de Bienes Culturales. Despaciosa en el decir pero contundente al opinar, no desaprovechó ningún escenario para reivindicar valores de expresiones artísticas populares e, inclusive, de la moda o vestuario.

Varias personalidades de la cultura cubana cumplen este año aniversarios cerrados. Al mencionarlos aquí, quisiéramos desearles salud, éxitos y muchas felicidades. Comenzamos por el centenario de la **María Teresa Linares**, la muy destacada musicóloga y pedagoga, filóloga y productora discográfica. Mercedora del Premio María Teresa García Montes de Gibergera 1958 por su ensayo *Influencia española en la música cubana*. Investigadora de Mérito; Doctora *Honoris Causa* en Ciencias del Arte; Premio Nacional de Investigaciones Culturales, 1999; Miembro de Mérito de la UNEAC, 2000; y Premio Internacional Fernando Ortiz, 2000. Vicepresidenta de la Fundación Fernando Ortiz, ostenta la Orden Félix Varela, máxima condecoración que otorga el Consejo de Estado de la República de Cuba a las personalidades que han realizado extraordinarias contribuciones a la cultura artística y literaria.

En orden de longevidad, sigue el cumpleaños 95 de **Juana Bacallao**, la "Show Woman" cubana, así bautizada por su descubridor, el maestro Obdulio Morales. En su modo de interpretar combina letras de canciones con textos burlescos o trágicos, grandilocuente gestualidad y extravagante vestuario. Única en su estilo, ha marcado un hito en la historia del cabaré cubano, desde los 50 hasta la actualidad. Entre los reconocimientos que ha recibido destacan la Distinción por la Cultura Nacional y la Medalla Alejo Carpentier.

A los 85 años arriban **Nisia Agüero**, **Antón Arrufat** y **Jesús Ortega**. La primera, se cuenta entre las iniciadoras en Cuba del trabajo social, la reeducación y el trabajo comunitario. Es una de nuestras más destacadas promotoras culturales, con una intensa labor profesional en varios campos de las humanidades y el arte. Creadora del Centro Cultural para el Desarrollo del Teatro Comunitario y el Arte Popular, ha merecido, entre otros reconocimientos, la Distinción por la Cultura Nacional y el Premio Nacional de Cultura Comunitaria.

Antón es un reconocido poeta, narrador, dramaturgo y ensayista, que ha recibido entre otros el Premio Nacional de Literatura (2000), y asimismo los premios Alejo Carpentier por **La noche del aguafiestas** y Nicolás Guillén por **Vías de extinción**. En cuanto a Jesús Ortega, reconocido profesor, guitarrista y compositor, es uno de los pilares de la escuela cubana de guitarra, que tiene en su haber obras destacadas como *Concertante*, para la computadora MW y banda magnética y *Danza del adolescente ingenuo*, entre otras. Le han

conferido condecoraciones en Cuba y diversos países de Europa y América, vale citar entre ellas la Orden Félix Varela, el Premio Nacional de Enseñanza Artística, y el Doctorado en Artes *Honoris Causa* por el Instituto Superior de Arte.

Miguel Barnet, Reynaldo González, Eduardo Heras León, Julio Travieso y Radamés Giro, llegan a sus 80 años. Los tres primeros han merecido el Premio Nacional de Literatura. Barnet, poeta, narrador, ensayista y etnólogo cubano. Como discípulo de Fernando Ortiz ha investigado las distintas fuentes de la cubanía. Su obra *Biografía de un cimarrón* es un clásico de la literatura cubana. Ocupa el Sillón B como miembro de número de la Academia Cubana de la Lengua. En el año 2002 se le dedicó la Feria Internacional del Libro de La Habana como reconocimiento a su vida y obra. Es fundador de la Uneac y fue electo su presidente en el Congreso celebrado en abril de 2008; en la Jornada de clausura del 9no. Congreso de esta organización (junio 2019) fue elegido como su Presidente de Honor, y fue miembro del Consejo de Estado de la República de Cuba.

Por su parte, Reynaldo, que también es miembro de la Academia Cubana de la Lengua, es uno de los más prestigiosos ensayistas cubanos. A su pluma se deben textos medulares para el conocimiento de nuestra cultura. Su prosa, siempre documentada, se enriquece con un peculiar sentido del humor, para abordar temas que van desde la historia hasta el recuerdo, la inmediatez y las valoraciones literarias. También ha recibido el Premio Nacional de Periodismo Cultural y la Distinción por la Cultura Nacional, y se le dedicó la Feria Internacional del Libro de La Habana 2010.

En relación con Heras León, a lo largo de su vida ha cultivado mayormente el género del cuento, aunque también ha escrito ensayos y poesías. Fue director del Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso desde su fundación hasta fecha reciente, y con su labor en esta institución ha ayudado al desarrollo artístico y literario de diversas generaciones de escritores en Cuba. Además del Premio Nacional de Literatura, ha recibido el Premio Nacional de Edición.

Otro destacado narrador cubano lo es Julio Travieso, tanto de cuentos como de novelas, entre sus libros vale mencionar *Cuando la noche muera* y *Llueve sobre la Habana*. Su obra ha sido traducida a varios idiomas. Merecedor en 1980 de la Medalla Combatiente de la Lucha Clandestina, también lo ha sido de la Distinción por la Cultura Nacional y, en 2007, de la Orden A. S. Pushkin conferida por el Estado ruso en reconocimiento al conjunto de su obra.

Por último, Radamés Giro es uno de los grandes editores cubanos. Baste citar que tiene en su haber más de ciento cuarenta títulos publicados, entre los que resaltan el *Diccionario Oxford de la música*, primera obra de su tipo que veía la luz en Cuba; *La música en Cuba*, de Alejo Carpentier; *La radio en Cuba*, de Oscar Luis López; *Ensayos sobre arte y literatura de José Martí*, con prólogo de Roberto Fernández Retamar; y *El fuego de la semilla en el surco*, de Raúl Roa. En 1976 fundó la redacción de arte de la editorial Letras Cubanas para la cual formó a sus especialistas y creó todas sus colecciones. Por su meritorio trabajo le han sido otorgadas la Distinción por la Cultura Nacional y las medallas Raúl Gómez García y Adolfo Guzmán. Además, fue merecedor del Premio Nacional de Edición en 1999.

premios

Hasta el momento del cierre de nuestra publicación se habían conferido tres premios nacionales. Ellos son:

Danza, a Johannes García (Juan Jesús García Fernández, 1947), bailarín y coreógrafo cubano, maestro y director de la Compañía de Danzas Tradicionales JJ. Dueño de una próspera carrera artística que comenzó con el Conjunto Folclórico Nacional de Cuba (CFNC), incidió en otras compañías de relevancia en el mundo de la danza cubana, como el Conjunto Estudiantil Maraguán. Fue discípulo de maestros como Rodolfo Reyes Cortés, primer coreógrafo y fundador del CFNC, Santiago Alfonso, Alberto Alonso y de Roberto Espinosa. En 1992 fundó su propia agrupación profesional, la ya mencionada JJ, y lleva más de 20 años como director artístico y coreógrafo de la comparsa de la Federación Estudiantil Universitaria de la capital. Johannes García se ha desempeñado en distintos cargos vinculados con su profesión, entre ellos, la presidencia del Consejo Asesor Técnico Artístico de la Agencia Turarte; miembro del Comité Científico del Carnaval de La Habana y del Grupo de Expertos de Danza del Consejo Nacional de las Artes Escénicas del Ministerio de Cultura.

Cine, a Senel Paz y Paco Prats. El primero (Fomento, Sancti Spíritus, 1950), es un distinguido escritor y guionista de cine cubano, autor de obras de teatro, cuentos y novelas, las cuales han sido traducidas a varios idiomas y publicadas en antologías por el mundo. Conocido principalmente en el ámbito internacional por su cuento "El lobo, el bosque y el hombre nuevo", por el cual le fue otorgado el Premio Juan Rulfo y que fuera llevado al cine bajo el título *Fresa y chocolate* (1994), premiada por el mejor guion en el XIV Festival Internacional de Cine Latinoamericano celebrado en La Habana y único filme cubano nominado al Premio Oscar en la categoría de Mejor Película Extranjera.

Autor de los guiones de populares películas como: *Una novia para David* y *Adorables mentiras*, ha colaborado también en la escritura de los filmes: *Lista de espera*, *Un paraíso bajo las estrellas*, *Malena es un nombre de tango*, *Cosas que dejé en La Habana*, *Una rosa de Francia* y *Maité*. Se ha dedicado, además, a la enseñanza y asesoría en el campo de la dramaturgia cinematográfica, dentro y fuera de Cuba, y llevó por tres cursos la cátedra de

guiones de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños.

El otro premiado, Paco Prats, es un renombrado productor de cine. Graduado de dibujo y pintura de la Academia de San Alejandro, en 1963 comenzó a trabajar en el ICAIC como revisor de calidad en dibujos animados. Un año después pasaba a ser productor. Ha sido, además, coordinador de producción y director del Departamento de Dibujos Animados del ICAIC. Ha ofrecido cursos y conferencias en Cuba y el extranjero a estudiantes en la especialidad de Animación. Tiene a su haber la producción de más de un centenar de dibujos animados.

Enseñanza Artística, a Roberto Pellón Montalvo. Estrechamente vinculado a la docencia y el magisterio en la enseñanza artística de nuestro país, su nombre ha estado presente en los procesos artísticos y pedagógicos desde la fundación de la Escuela Nacional de Arte, la Escuela Nacional de Instructores de Arte y, posteriormente, en el Instituto Superior de Arte (ISA), hoy Universidad de las Artes, donde continúa guiando a las nuevas generaciones de artistas que ahí se forman. Como profesor de Filosofía ha trabajado Pellón Montalvo, desde 1967, en el diseño de innumerables materiales docentes que han permitido la actualización y perfeccionamiento de la enseñanza de esa asignatura en la Universidad de las Artes. La participación en coloquios y eventos nacionales e internacionales, así como sus numerosas publicaciones, dan fe de su continua actividad científica. Desde 2011 ostenta la condición de Profesor de Mérito en el ISA.